

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Departamento de Historia del Arte II (Moderno)



TESIS DOCTORAL

La escultura construida de José Luis Sánchez

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Mónica Ruiz Trilleros

Director

Víctor Nieto Alcaide

Madrid, 2012

MÓNICA RUIZ TRILLEROS

La escultura construida de José Luis Sánchez

Director: Dr. Víctor Nieto Alcaide
Tutor: Dr. José Manuel Cruz Valdovinos

Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
Facultad de Geografía e Historia
Universidad Complutense Madrid

Madrid, 2011

Universidad Complutense
Facultad de Geografía e Historia
Historia del Arte II
Tesis doctoral
Dirección: Dr. Víctor Nieto Alcaide
Tutor: Dr. José Manuel Cruz Valdovinos
Madrid 2010/2011

La escultura construida de José Luis Sánchez

Mónica Ruiz Trilleros

ÍNDICE

PROEMIO í í í í í í í .í ..7

Agradecimientos í 12

INTRODUCCIÓN í13

1. Nuestra hipótesis: escultura construida ¿por qué?.....13

2. Investigaciones precedentes. El estado de la cuestión í í í í í í ...í í í í .16

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO I

LA CUESTIÓN ESCULTÓRICA. SU EVOLUCIÓN A TRAVÉS DEL SIGLO XX í ...19

CAPÍTULO II

LA ATRACCIÓN DE LA ESCULTURA í í í í í í í í í í í í í í í í í í ...33

1. Sentimiento y sustancia. Los cinco sentidos í í í í í í í í í í í í í í í 35

2. El proceso entre la idea y el resultado. La ley de la materia í í í í í í í í .40

CAPÍTULO III

PROCESO DE FORMACIÓN Y TRAYECTORIA DE LA ESCULTURA DE JOSÉ LUIS SÁNCHEZ í47

1. Intuiciones. El germen de la escultura í í í í í í í í í í í í í í49

2. Tiempo de guerra, tiempos grises í í í í í í í í í í52

3. Ángel Ferrantí í í í í í í í í í í í í ..í í í í í í í í í í í í í í ...56

4. Becas y primeros viajes. Roma, Milán, París í í í í í í í í í í íí 64

5. La época del Ateneo í ..77

6. Primeros encargos í .92

7. Arte religioso: intento de renovación como necesidad de una época í í í í í 99

8. Otros viajes í ..124

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

INCORPORACIÓN AL MUNDO EXPOSITIVOí í í í í í í í í í137

1.1 Exposiciones en Españái í140

1.2. Exposiciones fuera de Españái í .151

2. Diseñói í ...159

CAPÍTULO II

ESCULTURA Y SOCIEDADí171

1. La integración de las artesí176

2. La escultura arquitectónicaí 180

3. Obras incorporadas a la arquitectura y al entornoí í í í í í í í í í í í í í í ..184

3.1. Esculturasí ...í í í í ..189

3.2. Relievesí .í í í í 211

3.3. Puertasí230

3.4. Torsosí ...236

CAPÍTULO III

CONSECUENCIAS/DERIVACIONES DE LA ESCULTURAí í í í í245

1.1. Medallasí ...247

1.2. Obra gráficaí250

1.3. El múltipleí 252

1.4. Obras íntimas: espejos del almaí254

2. Experiencia pedagógica. La Academia de Bellas Artes de San Fernando. Labor divulgativaí 258

APÉNDICE BIOGRÁFICOí ...263

I. EXPOSICIONES INDIVIDUALESí í í í í í í í í í ...í í í í ..í í í í ..269

II. EXPOSICIONES COLECTIVASí í í í í í í í .í í .í í í í í í í í í ..272

III. MUSEOS Y COLECCIONESí ..279

IV. PREMIOS Y DISTINCIONESí í í í í í í í í í í .í í í í í í í .í í ..281

CONCLUSIONESí ...283

APÉNDICE DOCUMENTALí 289

I. FUENTES NO IMPRESASí 289

- Charlas radiofónicasí .289

- Entrevistas mantenidas por la doctorandaí í í í í í í í í í í í í í í í í í .298

**~A quienes me quieren y a quienes quiero- y más a quienes sienten que a quienes piensan- a los soñadores y a quienes creen en los sueños como única realidadí ö.
Edgar A. Poe, dedicatoria de *Eureka*, 19 72 [1ªed. 1848].**

PROEMIO

“A la voluntad, más que a la inteligencia, se enderezan nuestros consejos; porque tenemos la convicción de que aquella, como afirma cuerdamente Payot, es tan educable como ésta, y creemos además que toda obra grande, en arte como en ciencia, es el resultado de una gran pasión puesta al servicio de una gran idea”. Santiago Ramón y Cajal, *Los tónicos de la voluntad*, 1991 [1ªed.1897].

Emprendí la lectura de *Los tónicos de la voluntad*, discurso de ingreso en la Real Academia de Medicina de Santiago Ramón y Cajal, expectante ante el entusiasmo que había despertado en un jovencísimo José Luis Sánchez. Afortunadamente tuve el libro entre mis manos cuando me encontraba desorientada y perdida; acababa de presentar el trabajo de investigación y tenía claro que emprendería de inmediato la tesis sobre la obra de este escultor, pero no sabía cómo enfrentarme a ella.

En primer lugar resultaba necesario definir ese término con el que iba recorrer un largo camino y que, a su vez, suponía la culminación de los estudios de Doctorado. Para ello tendría muy presente que, según el Decreto 185/1985, publicado en el Boletín Oficial del Estado del 16 de febrero de 1985, la tesis consiste en un “trabajo original sobre materia relacionada con el campo científico, técnico o artístico propio del programa de Doctorado realizado por el doctorando”¹. Y según la Real Academia Española la palabra tesis, que viene del latín *thesis* y del griego *thesis*, aparece como la “disertación escrita que presenta a la Universidad a título de Doctor”, y como la “conclusión, proposición que se mantiene con razonamientos”².

Era el momento de ir ordenando las ideas, con reflexión y recogimiento, algo a lo que no estamos acostumbrados en el ajetreo diario. Fue precisamente en esta introspección donde me reconfortó y animó la lectura de *Los tónicos de la voluntad. Reglas y consejos sobre investigación científica*. De cada uno de sus siete capítulos pude sacar alguna enseñanza; para no extenderme y porque animo a su lectura, expongo los epígrafes de esos capítulos: “en el primero procuraremos disipar preocupaciones y falsos

¹ GALLEGO (1987), pp.157-158.

² Cfr. Similares acepciones de tesis según la *Enciclopedia Gran Espasa Universal*, t.23, Espasa Calpe, Madrid, 2005, p.11059; *Larousse*, 1999. “Acción de posar o proponer./ Proposición teórica, opinión, posición que busca la demostración de una verdad. / Conjunto de trabajos presentados en forma de libro con la intención de obtener el grado de doctor; exposición pública de este trabajo”; El *Diccionario esencial de la lengua española*, Real Academia Española, Espasa Calpe, Madrid, 2006, p.1432; MOLINER (2007) vol.2. “Opinión que alguien sostiene sobre un asunto serio. / Estudio erudito sobre algún asunto”, p.2862.

juicios que enervan al principiante, arrebatándole esa fe robusta en sí mismo, sin la cual ninguna investigación alcanza feliz término; en el segundo expondremos las cualidades del orden moral que deben adornarle, y que son como los depósitos de la energía tonificadora de su voluntad; el tercero, lo que es menester que sepa para llegar suficientemente preparado al teatro de la lucha contra la Naturaleza; en el cuarto apuntaremos las enfermedades de la voluntad y del juicio del que debe preservarse; en el quinto detallaremos el plan y marcha de la investigación misma (observación, explicación o hipótesis y comprobación); en el sexto haremos algunas advertencias tocantes a la redacción del trabajo científico; en el séptimo, en fin, consideraremos los deberes del investigador como maestro³.

En la obra de Paul Valéry *Eupalinos o el arquitecto*, ños encontramos con una situación, dentro del diálogo que mantienen Sócrates y Fedro, en la que el primero trata de explicar al segundo lo que supuso para él el hallazgo de una caracola en la playa cuando era joven. Ante tan extraño hallazgo, intentó averiguar cuál era la materia que lo componía y la génesis del proceso de formación que le había dado origen. De este modo, reflexiona sobre el proceso creativo y el anclaje que éste tiene en el pensamiento. Ante la descripción lenta y minuciosa que Sócrates está haciendo de la situación, Fedro, impaciente, le pregunta por el tipo de materia que componía el hallazgo. Sócrates le contesta de un modo escueto y enigmático: ¿De igual materia que su forma: materia de dudas⁴. De la misma forma, con dudas, pero con un esfuerzo apasionado emprendía esta tarea.

Mi interés por la obra de José Luis Sánchez surgió cuando mi amigo y compañero de Facultad Jesús del Real Amado me aconsejó, encarecidamente, acudir a las clases de Doctorado que impartía José Luis Sánchez (*Procedimientos escultóricos. De Altamira a Chillida*, curso 2002/03⁵) en el Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Así entré en contacto con un escultor, en ese momento, desconocido para mí. Fue uno de los cursos del Tercer Ciclo, organizado por la Universidad Complutense en conexión con el Instituto de España, que más me aportaron teniendo en cuenta mi escasa información sobre la escultura, especialmente a apartir de Rodin. José Luis Sánchez supo transmitir su amor por la escultura y el reclamo de un

³ S. RAMÓN Y CAJAL: *Reglas y consejos sobre investigación científica. Los tónicos de la voluntad*, Colección Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1991. Prólogo de Severo Ochoa [1ªed.1897], p.30.

⁴ AYMÁ GONZÁLEZ (2003), p.90.

⁵ Este curso comenzó llamándose *La escultura española contemporánea dentro y fuera de los museos*, y posteriormente *Procedimientos escultóricos. De Altamira a Chillida*, en el 2007 se impartió bajo el epígrafe *Proceso mental y material en la escultura*, siendo el último curso académico el del 2008/09.

mayor interés por este arte tanto en la enseñanza como a nivel individual. Fue así como encontré la oportunidad de plasmar las inquietudes allí generadas con la realización del trabajo de investigación (*José Luis Sánchez y su vinculación a la escultura antigua. Técnica y materiales*) y posteriormente con la realización de esta tesis.

José Luis Sánchez comunica sus vivencias, su trayectoria como escultor de una manera especial; es capaz de conmovernos, de movernos de nuestros cómodos asientos para hacernos pensar, para explorar nuestros sentidos a través del arte. Prefiere prescindir del encorsetamiento académico para transmitirnos todo lo que sabe con una inteligencia más viva que nos llena y nos llega más. Su deseo es facilitar un conocimiento y un acercamiento a la escultura, dejando en un segundo plano el darse a conocer a sí mismo porque acepta que la escultura está marcada por una carga de anonimato.

Al contar con la experiencia directa de un escultor, la escultura se me ofreció desde un punto de vista que se alejaba mucho de la consideración académica recibida en la Facultad. Esta circunstancia, completada con la visita a talleres, museos y exposiciones abrieron ante mí una nueva perspectiva.

Además, me resultaba de gran utilidad lo aprendido durante tres años en la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid, cursando la especialidad de Escultura. Asignaturas como modelado, vaciado y moldeado, y los talleres de restauración de escultura tradicional y contemporánea me permitían un acercamiento más material y tangible al mundo de la escultura, que hasta entonces había observado desde la óptica de la Historia del Arte, es decir, desde un punto de vista más teórico.

El método empleado en la elaboración de la bibliografía ha consistido en una revisión sistemática de catálogos de exposiciones y monografías dedicadas al artista, ensayos, publicaciones periódicas (prensa, revistas artísticas y culturales) y libros relativos a la historia, al arte contemporáneo en general, y a la escultura en España en particular.

Aunque las publicaciones que tratan sobre la obra y la personalidad artística de José Luis Sánchez no son muy abundantes, son innumerables las referencias en artículos de prensa y catálogos a lo largo de más de cincuenta años de profesión. Sin embargo, ninguna desarrolla, de forma explícita, el concepto de escultura construida que preside la creación de José Luis Sánchez, la materia, la técnica y el método empleado en ese largo proceso entre la voluntad de expresión formal y el objeto escultórico.

En la bibliografía se han incluido todos los textos consultados que han sido de utilidad, en mayor o menor medida, para elaborar este trabajo; los que no se han incluido aparecen citados de forma extensa en nota a pie de página. Toda la bibliografía está consignada siguiendo un riguroso orden alfabético por autores, sin divisiones entre libros,

catálogos, monografías y publicaciones periódicas. El sistema de citas empleado es el americano. No ha sido necesario elaborar un listado de siglas.

Ha sido fundamental contar con todo el material almacenado durante años por José Luis Sánchez. Hemos recuperado grabaciones de charlas radiofónicas sobre conferencias, cursos, informes, entrevistas, anotaciones, así como numerosos artículos de periódicos y revistas de la época. Aunque su medio de expresión no es la escritura, contamos con una nada despreciable cantidad de escritos en los que ha ido plasmando sus ideas sobre la escultura; los textos inéditos aparecen recogidos, íntegramente, en el apartado dedicado a Fuentes impresas.

Las traducciones del inglés y del francés han sido realizadas por la doctoranda, a quien le han sido proporcionadas las traducciones del alemán y, de mano de Totte Mannes, las del finlandés.

Las fotografías deben ser tomadas, puesto que así se ha pretendido, no como meras ilustraciones de un texto sino como un documento más de la propia escultura. En algunos casos nos ha parecido oportuno incluir dibujos y proyectos para espacios arquitectónicos concretos puesto que es una manera muy directa de aproximarnos a los procesos de génesis y producción de dichas obras. Igualmente necesario resultaba incluir aquellas imágenes que son testigo del ambiente en el que se trabaja así como de la parafernalia que requiere el traslado y montaje de las obras de grandes dimensiones. Así hemos podido redescubrir la obra de José Luis Sánchez, un compromiso de solidaridad con la existencia y con la historia, donde la ética y la estética se dan la mano.

Las obras incorporadas a lo largo del texto y que no se han incluido en el Catálogo van acompañadas de unas notas a pie de página con un comentario más extenso.

Mención especial merece dicho Catálogo. Siguiendo un orden correlativo cronológico, hemos seleccionado las obras que, respondiendo al concepto de escultura construida desarrollado, se enmarcan dentro de la escultura civil aplicada a la arquitectura y al entorno. Hemos incluido las obras que desde el origen mismo de su génesis responden al criterio de obra aplicada generada por un encargo de carácter público o privado; algunas de ellas se encuentran en museos y colecciones. De esta manera establecemos un protocolo de trabajo⁶, una herramienta eficaz que pueda tener una continuidad y homogeneidad en futuras recopilaciones y trabajos de investigación sobre la obra de José Luis Sánchez. Cada ficha catalográfica consta de: título, dimensiones, material, año, lugar, comentario,

⁶ Véase el útil esquema que propone el anexo *Classement méthodique des rubriques de la grille d'analyse* en M. BAUDRY y D. BOZO: *La sculpture. Methode et vocabulaire*, Reunión de Museos Franceses, París, 1978.

exposiciones en las que ha estado la obra y bibliografía en la que aparece reproducida. También hemos considerado las obras que circunstancialmente se encuentran desmontadas, pendientes de ubicación definitiva, aquellas cuya existencia no se ha podido corroborar y las desaparecidas. En algunos casos se ha podido captar la transformación y e incluso la degradación que han sufrido las obras con el transcurso del tiempo, quedando así integradas en la memoria colectiva. Consideramos que el contacto con la propia obra es irremplazable, por lo que ha sido fundamental el trabajo de campo realizado para localizar, siempre que las circunstancias lo han permitido, las obras *in situ*. De forma simultánea y siguiendo esta metodología estamos elaborando un catálogo razonado de su obra.

Armada de valor, y considerando que la investigación sobre el trabajo de un escultor aún activo podría tener un interés inédito, me decidí a emprender esta tarea. José Luis Sánchez puso a mi disposición textos, fotografías y reportajes de la realización de muchas de sus obras de las que, por razones cronológicas, no he podido ser testigo. Por eso desde el momento en que entré en contacto con él he seguido su trayectoria de una forma muy intensa. Además, he ayudado a la organización de sus dispares archivos de fotografías y diapositivas, contribuyendo con el escaneado y la digitalización de imágenes a la presentación de recientes trabajos y a homogeneizar su variado depósito de imágenes.

Sin olvidar que, como historiadora, debía de mantener la suficiente objetividad, comprobar y corroborar los datos que me iba aportando con diversas lecturas y encuentros con artistas y familiares cercanos a él.

El haber estudiado y vivido la escultura en profundidad con todos los inconvenientes que esta especialidad del arte conlleva, plantea numerosos resortes que hacen muy interesante la labor de investigación, y a la vez, invita a seguir enfoques que se apartan de los más habituales.

Con estos precedentes tenía que establecer un orden, un índice de trabajo y estudiar cómo acometerlo. Y dada la variedad y prolijidad de su obra, marcar, desde su título, la intención de la tesis y su punto de mira. Después de mucha incertidumbre comprobé que el examen de su ejecutoria debía destacar lo que ha sido para él una referencia esencial: el espíritu de la Bauhaus y la integración de las artes.

Agradecimientos

Deseo agradecer sinceramente la confianza depositada en mi persona a todos los que me han ayudado, directa o indirectamente, en este trabajo. Procuraré ser digna de esta confianza contribuyendo con mis conocimientos, disposición de ánimo y entrega a la tarea a la que me he encomendado.

A mis padres y a mi hermano por su ayuda y su valioso apoyo incondicional en todo momento; a Sergio por su comprensión.

Mi reconocimiento a José Luis Sánchez porque como diría el poeta Keats: *«Leemos hermosas páginas pero nunca las sentimos del todo hasta que recorremos el mismo camino que el autor»*. Algo similar he podido sentir al tener la fortuna de conocer el encanto de la escultura de la mano de José Luis Sánchez. Su ayuda me ha sido imprescindible para encauzar de forma coherente este trabajo. Me ha dedicado todo su tiempo, su inagotable experiencia, y ha puesto a mi entera disposición un importante material gráfico y documental. He aprendido de su sensibilidad e inteligencia, aumentando el bagaje de mis conocimientos gracias a las conversaciones tan enriquecedoras que hemos mantenido en estos años.

A mis amigos y compañeros, especialmente a Jesús del Real Amado por sus orientaciones y certeros consejos.

Asimismo deseo manifestar mis afectos y deudas de gratitud a la fundición Magisa, a Guillermo y sus operarios. A Tere, José Luis Ponce y Jorge de la fundición Codina de Paracuellos.

A mi director de tesis, Víctor Nieto Alcaide por su ayuda en cuanto al enfoque definitivo del trabajo, y a mi tutor, José Manuel Cruz Valdovinos.

Al Taller de Vaciados y Reproducciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. A Miguel Ángel, maestro formador, y a su equipo (Ángel, Jaime y Antonio).

A Pablo Gómez González por los gratificantes intercambios que hemos tenido a través de su página web www.esculturaurbana.com.

A la arquitecta Elena Crespo por su generosidad al facilitarme la consulta de toda la colección de revistas de ARA.

Al arquitecto Bruno Fernández del Amo, con el que he podido cotejar material sobre la integración de las artes en Madrid durante la década de los 50 a los 70.

INTRODUCCIÓN

“Construir, para mí, es respirar. Cuando respiro hallo el cauce, la mano dicta y, al poco tiempo, me encuentro hablando o, mejor, oyéndome”.
Chantal Maillard en J. Teixidor de Otto, *La elección del camino*, 2002.

1. Nuestra hipótesis: escultura construida, ¿por qué?

El título *La escultura construida de José Luis Sánchez*, hace alusión tanto a esta constante en su trabajo, su tendencia constructiva (construir la forma partiendo del montaje de varias piezas individuales para llegar a un todo real y tangible), como a la configuración de su escultura, construida desde el pensamiento, desde la intuición o la sugerencia, y llevada a cabo por procedimientos que tanta relación tienen con lo construido desde abajo a arriba, lo edificado con bases sólidas y racionales, aportando al arte esa serenidad que otorga el pensamiento razonable y razonado.

La escultura construida se entiende desde la perspectiva material en el sentido en que cobra importancia el estudio fragmentario de la escultura, de un volumen que se construye sobre planos y formas. Teniendo esto presente, los episodios constructivos se suceden en el torso, en torno al cual José Luis Sánchez nunca deja de investigar, en las esculturas, independientemente de su presencia volumétrica y materialidad, y en la aproximación al plano de las tres dimensiones características de la escultura mediante los relieves a modo de reiteración de las primeras. Una escultura que vuelve sobre sí misma, reconstruyéndose.

Además de materialmente, la escultura construida aparece como proyecto: una idea, una sugerencia, que conlleva una acción, una reflexión y, finalmente, la ejecución de ese pensamiento.

El estudio de la escultura de José Luis Sánchez se plantea así desde una doble vertiente: como creación (idea-proceso-resultado) y como medio de integración de la expresión artística en un ambiente o entorno social; siendo los trabajos incorporados a la arquitectura los que cumplen esta doble finalidad.

De la misma manera que lo que en edificios es obra construida y en gramática ordenación y disposición a la que se han de someter las palabras en régimen de concordancia, la construcción como acción o efecto de construir es un componente esencial de su arte.

Javier Maderuelo ha señalado cómo la nueva tarea de la escultura iba a ser contruir. «La acción de construir va a desarrollar nuevos procedimientos escultóricos como armar, ensamblar, fabricar o edificar [í] construir es el término que, de una manera general, resumiría el infinito número de nuevas técnicas de que se ha apropiado la escultura en los últimos años. Una extraña atracción por el oficio de los arquitectos se desata entre los nuevos escultores. Los tradicionales oficios de albañil o cantero, de soldador o *yesaire*, son requeridos para construir obras escultóricas que se producen como si se tratara de edificios o construcciones de ingeniería civil. Ladrillos, hormigoneras, viguetas, pies derechos y tejas son reclamados para construir elementos hasta hace escasos años exclusivos del oficio arquitectónico, como muros, escaleras o puentes, que ahora son utilizados en obras escultóricas de Per Kiikeby, Jean Pierre Raynaud, Mary Miss, Alice Aycock, Piort Kowalski, George Trakas o Siah Artmajaniö⁷.

El constructivismo como movimiento artístico toma carta de naturaleza en el contexto de la Rusia postrevolucionaria. Fueron los constructivistas rusos los que desarrollaron al máximo la construcción de elementos espaciales interpenetrados. Consiguieron aplicar las técnicas de la ingeniería a la construcción de la escultura, y los objetos hechos así fueron llamados «construcciones». El principal promotor de ese nuevo desarrollo fue Vladimir Tatlin (1885-1953) que se inspiró en Picasso, del que pudo ver los relieves en chapa de hierro, madera y cartón que estaba realizando en París a finales de 1913, pero fue más allá porque «concibió precisamente la posibilidad de un nuevo tipo de escultura que partiría de materiales en bruto y objetos sin elaborar y los dispondría en un espacio «real», sin intención representativa. Los materiales, cada uno con sus propias cualidades plásticas, las cualidades específicas de madera, hierro, cristal, etc., se compondrían formando una obra de arte, «materiales reales en un espacio real»⁸. También Kasimir Malevich (1878-1935) destruye el concepto tradicional de escultura y pintura con sus construcciones de un universo no-objeto, y en 1913 empieza a trabajar con los principios del constructivismo ruso. A su vez Rodtchenko se une a las exploraciones escultóricas abstractas de Tatlin en 1916. Los hermanos Naum Gabo (1890-1977) y Antoine Pevsner (1888-1962) lo hacen en 1917. El primero de ellos puntualiza: «La palabra constructivismo no fue inventada por nosotros; nos vino dada por críticos y escritores. No hubo constructivistas hasta los años veinte. Todos nos llamábamos constructores, de la palabra rusa *prostoyenia*, que significa construcción. En vez de tallar o modelar una escultura de una pieza, la construimos en el espacio según lo dictado por nuestra imaginación, del mismo modo que un ingeniero realiza su construcción»⁹. La

⁷ MADERUELO (1994a), pp.27-28.

⁸ READ (1998), p.90.

⁹ N. GABO: «Naum Gabo talks about Constructivism», *Art in America*, nov-dic. 1966, pp.48-55.

palabra constructivismo parece que empieza a utilizarse por vez primera cuando Gabo y Pevsner publican el *Manifiesto realista* (1920): «El espacio y el tiempo son las únicas formas sobre las que se construye la vida, y a partir de aquí debe construirse el arte...»¹⁰. Moholí-Nagy (1895-1946) introduce los principios del constructivismo ruso en la Bauhaus¹¹ y lo plasma en su obra teórica y práctica de los años 30.

De la misma manera que el constructivismo no describe su obra como abstracta, José Luis Sánchez califica su escultura como algo muy material, lejos de lo aparentemente abstracto. Siempre le han llamado la atención «aquellos quehaceres del hombre que transforman lo natural, que luchan con lo natural, destruyéndolo y volviéndolo a construir. Y la venganza de la naturaleza, colaborando con el hombre o recuperando un aspecto original. Esta lucha, este renovado equilibrio [í]»¹².

José Luis Sánchez comparte con el constructivismo el interés por la introducción de materiales industriales puros o poco manipulados y por la exploración y creación de formas a partir de ellos. Esta connotación experimental consustancial a la escultura constructivista se aprecia más vivamente en las obras destinadas a los espacios públicos.

Se podría emplear el concepto de escultura construida del que habla José Marín-Medina: «como un poema que se escribe al ir desarrollándose la línea de su dibujo en el aire, situándose la obra en esa elegante e interesante zona límite que hay entre diseño, escultura, arquitectura e inclusive pintura-territorio de fricción entre el objeto escultórico autónomo y el relato de unos cuerpos y de unas energías en constante mutación-í»¹³. Y la expresión «construir poemas con formas escultóricas»¹⁴ para sintetizar el quehacer de José Luis Sánchez.

No en vano se preguntaba Chillida en su discurso de ingreso en la Academia en 1994, «¿No son la construcción y la poesía componentes esenciales de todas las artes?»¹⁵.

¹⁰ Naum Gabo, *Manifiesto realista*, Moscú, 1920, en CHIPP (1995), p.353.

¹¹ Véase S. PRIETO PÉREZ: *La Bauhaus: contexto, evolución e influencia posterior*, Universidad Complutense, Madrid, 2005. Véase A. Mª TORRES: *Isamu Noguchi. Un estudio espacial*, The Monacelli Press, IVAM, Valencia, 2002 [1ªed. 2000].

¹² SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1981), p.123.

¹³ MARÍN-MEDINA (2004), sin p.

¹⁴ M. NAVARRO NAVARRO: *Juegos de la infancia, donde se fragua el arte*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2009, p.12.

¹⁵ CHILLIDA (1994), p.38.

2. Investigaciones precedentes. El estado de la cuestión.

Antes de nada conviene señalar el hecho de que no hay apenas estudios en profundidad sobre la obra de José Luis Sánchez, lo cual se debe a la confluencia de varias circunstancias. En primer lugar por su òdeseo de anonimatoö. En segundo lugar porque, respecto al arte y especialmente la escultura, son frecuentes los malentendidos, dudas e incomprensiones por parte de la sociedad, por motivos de orden conceptual o estético, que, suele acceder a la obra terminada, materialización de las investigaciones e ideas del artista, quedándose en el desconocimiento el proceso de realización y todo lo que esto implica. Por eso, es necesario que los espectadores nos vayamos aproximando a la comprensión del hecho artístico si realmente deseamos comunicarnos con el sentido auténtico y el logro creativo que alienta en las obras de arte.

Además, en general está poco estudiada la evolución de los acontecimientos artísticos en la España de la posguerra y de los años 50, de ahí la enorme valía del testimonio directo de José Luis Sánchez. Sin embargo, cabe destacar la aportación de las siguientes publicaciones: *Iniciación al arte español de la posguerra*, de Vicente Aguilera Cerni (Barcelona, 1970); la introducción de Ángel González García y Francisco Calvo Serralller al catálogo de la exposición de la Galería Multitud, *Crónica de la Pintura española de la posguerra, 1940-1960* (Madrid, 1976); los dos volúmenes de *Summa Artis* òArte del siglo XX en España. Pintura y esculturaö, por Valeriano Bozal (Madrid, 2000); la obra dirigida por Francisco Calvo Serralller, *España. Medio siglo de arte de vanguardia* (Madrid, 1985), *Escultura española actual. Una generación para un fin de siglo* (Madrid, 1992) y la tesis doctoral de Ángel Llorente *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, (Madrid, 1995).

Aunque en los últimos años han aumentado de forma considerable las investigaciones sobre el arte español del siglo XX y XXI, como lo atestigua la existencia de numerosas publicaciones, todavía hay muchas e importantes lagunas que cubrir. Con este trabajo que recoge la obra de José Luis Sánchez se pretende suplir parte de esas lagunas, teniendo presente que la escultura del siglo XX no se ha estudiado con la profundidad y autonomía que los movimientos pictóricos de ese mismo periodo.

Hemos tratado de establecer, en la medida de lo posible, un diálogo o discurso que revise la trayectoria artística de José Luis Sánchez como escultor, de forma paralela o interrelacionada con su vida personal, inseparable y necesaria para comprender su trabajo. Conocer el porqué de su dedicación al mundo de la escultura; indagar en el significado y la

motivación de su arte. Configurar una serie de precedentes e influencias de unos trabajos en otros, de unas épocas en otras, para perfilar su escultura construida. Procurando que la organización de los capítulos que se anuncian en el índice ayude a realizar un examen profundo de la intención.

Antes de indagar en la producción escultórica de José Luis Sánchez habría que diferenciar entre: las creaciones individualizadas, personales, íntimas, ligadas a la voluntad del escultor y liberadas de las limitaciones de la obra pública, y las obras públicas demandadas por la colectividad, fruto de un encargo, con unas condiciones económicas, espaciales y de adecuación preestablecidas.

Partiendo de esta aclaración, en esta investigación nos hemos decantado por su escultura de carácter público¹⁶ por varios motivos. Primero porque es la obra con la que más identificado se siente y porque a ella sigue dedicando su vida. En segundo lugar por la cantidad de trabajos que comprende y en tercer lugar por ser la obra que debe o debería de llegar de forma más directa a la sociedad, ya que al estar en un lugar público, de alguna manera, pertenece a la colectividad. Además de los trabajos de intervenciones en el ámbito público (obras monumentales, instalaciones y piezas escultóricas que dialogan con la arquitectura y su espacio) no hemos querido olvidar su importante labor de renovación en el ámbito religioso y en el campo del diseño, fundamental para comprender la génesis de su escultura. Y no podíamos dejar fuera la dedicación de José Luis Sánchez a esta otra vertiente y consecuencia de la escultura: las medallas, la obra gráfica y los múltiples.

Hemos creído oportuno esbozar lo que acontecía en el panorama artístico dentro y fuera de España, porque no se puede considerar al artista fuera de su tiempo ni de sus circunstancias personales. Asimismo hemos considerado conveniente reflexionar sobre el estado de la cuestión de la escultura en el arte contemporáneo a través de un breve recorrido histórico artístico para tener una aproximación más real a la obra de José Luis Sánchez.

Al detenernos en la obra de arte en sí, hemos partido del punto de vista de aprehender la escultura y los procedimientos mentales y materiales que conlleva, es decir, contextualizar su obra explicando el proyecto y proceso de creación desde la concepción de la idea hasta su materialización, pasando por la elaboración de dibujos, bocetos y

¹⁶ MADERUELO (1994c). Define el arte público como un género artístico, cuyo destino es satisfacer al conjunto de ciudadanos no especialistas en arte contemporáneo y cuya ubicación es el espacio abierto. Además, la obra de arte público debe conferir al contexto un significado estético, social, comunicativo y funcional, p.19.

maquetas, que a veces tienen más valor escultórico que la escultura definitiva porque marcan su genética, su desarrollo¹⁷.

El historiador del arte Rudolf Wittkower dedicó a la escultura uno de sus ciclos de conferencias, el del año académico 1970-71 en la Universidad de Cambridge, luego publicado como el conocido libro *La escultura. Procesos y principios*¹⁸. En el recorrido que realiza por la historia del arte se ocupa de las técnicas escultóricas y también de los procesos mentales a ellas ligados, o de ellas derivados. Y es precisamente esta doble vertiente mental y material de la escultura la que intentaremos sacar a la luz.

Siempre que ha sido posible, hemos llevado a cabo un seguimiento de las obras seleccionadas desde su encargo y ejecución hasta su ubicación actual, ilustrándolo fotográficamente. Y siguiendo el principio dogmático del clasicismo de otorgar un valor fundamental al *disegno*, raíz del pensamiento que configura la obra, se han acompañado algunas de las esculturas por los correspondientes dibujos y bocetos.

Pretendemos indagar en la esencia de sus obras para conocer al artista y sumergirnos en la expresión de sus creaciones con el fin de poder enlazar la idea con la materialización de cada una de ellas. No se trata de adoptar una actitud simplemente descriptiva que se quede en lo apariencial de la obra de arte.

Ante la escasa información que existe sobre el procedimiento de trabajo de los escultores, consideramos valioso este tipo de documentación (la experiencia profesional de un artista, en este caso en la práctica de la escultura) para una mejor comprensión de la obra¹⁹. Conociendo el procedimiento, la técnica, los materiales, las herramientas y métodos empleados abrimos una ventana en el mundo del arte en el que la historia (del Arte) y la práctica (de las Bellas Artes) se dan la mano. Y al mismo tiempo se esclarecen algunas causas de deterioro y los posibles criterios de conservación preventiva y restauración de nuestro patrimonio artístico.

Intentaremos considerar la escultura de José Luis Sánchez dentro de su complejo tracto de realización para ponerla al alcance de todos los que quieran acercarse a ella.

¹⁷ Véase N. KNOBLER (1970), pp.183-222. Sobre la relación directa de la preocupación estética en escultura con los materiales empleados por el escultor, con la forma de trabajarlos y el hecho de que comprender el proceso de realización de una escultura facilita la apreciación de la misma.

¹⁸ WITTKOWER (1995).

¹⁹ Aunque encontramos textos como F. LÓPEZ HERNÁNDEZ (1988), J. C. ALBADALEJO GONZÁLEZ (1987) y *Congreso Internacional de Nuevos Procedimientos Escultóricos, Universidad Politécnica de Valencia*, 2003, que plantean un acercamiento al proceso de creación de la escultura, sin embargo están desarrollados desde un punto de vista más genérico.

CAPÍTULO I

LA CUESTIÓN ESCULTÓRICA. SU EVOLUCIÓN A TRAVÉS DEL SIGLLO XX

õLa definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda serö. T. W. Adorno. *Teoría estética*, 2005 [1ªed.1969].

Desde principios del siglo XX la especulación estética se va a contraponer a las tradicionales actividades de producción, contemplación y apreciación artística. Se impone la búsqueda de cambio y experimentación y se produce una total confianza en la voluntad creadora imponiéndose la idea o concepto. El tránsito de la escultura de la tradición anterior a las vanguardias se sintetiza en la simplificación, alteración, reorganización e invención de formas. El artista va a trabajar desde lo experimental.

En el ámbito de la escultura, a las técnicas tradicionales básicas²⁰ (piedra, bronce y madera) se añaden gran variedad de técnicas y materiales hasta entonces inusuales como el acero, el hierro, el aluminio, el hormigón, el fieltro y los materiales plásticos²¹. Llegando a entrar en el terreno de la creación artística materiales procedentes de la vida cotidiana.

La obra se puede desligar de cualquier imitación de la realidad, puede explorarse el volumen en negativo y valorarse el vacío²². Se introducen nuevos valores plásticos: juegos de luz y transparencia, y se incorpora el movimiento real por acción mecánica o agentes atmosféricos (móviles)²³. Aunque el asunto más constante de la historia, la figura humana, no desaparece, surgen motivos relacionados con la vida moderna, con la máquina.

²⁰ J. PLOWMAN: *Enciclopedia de técnicas escultóricas*, Acanto, Barcelona, 1995; P. CLÉRIN: *La sculpture. Toutes les techniques*, Dessain & Tolra, París, 1988; M. BÉPOIX: *Les matériaux de la sculpture: 7 lieux, 7 matières*, Images en Manœuvres, Marsella, 2003. Catálogo publicado con motivo de siete exposiciones que recoge la obra de artistas contemporáneos realizada en bronce, hierro, madera, piedra, vidrio, tierra y otros materiales, empleando tanto técnicas y utensilios tradicionales como nueva tecnología. A. DENNING: *Técnicas talla en madera*, Acanto, Barcelona, 1997. L. J. FEIRER: *Trabajos en metal*, Novaro, México, 1996; J. RUDEL: *Técnica de la escultura*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

²¹ Una de las grandes revoluciones industriales como es el uso de los polímeros crea la necesidad de nuevas técnicas. A. CHABBERT: *Le polystyrène expansé*, Dessain & Tolra, París, 1974; R. SPÍNOLA ROMERO: *Los plásticos reforzados: materiales y técnicas: método experimental: sus aplicaciones en escultura*, Sevilla, 2001; M. PUGLIESE: *Tecnica mista: materiali e procedimento dell'arte del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milán, 2006. En este recorrido por la historia del arte del siglo XX a través de las principales innovaciones técnicas y materiales del momento, se pone de manifiesto el estrecho vínculo entre lo creativo y lo formal.

²² CALVO SERRALLER (2002). La experiencia del vacío en escultura; negar la cualidad de sólido, de masa para convertir el vacío en volumen. Al vacío de la escultura, a la pérdida del pedestal, al despojamiento y fragmentación que ha sufrido la escultura desde Rodin, la crítica norteamericana Rosalind E. Krauss, en su libro *Pasajes de la escultura moderna*, lo denominó òla sintaxis del doble negativoö aprovechando el título de una escultura realizada el año 1969 por Michael Heizer en el desierto de Nevada. Según Calvo Serraller, la autora indica con esa expresión òun tipo de obra basada en la experimentación abstracta del espacio y la ubicación excéntrica del cuerpo, lo que en última instancia remite a una concepción de la escultura en la que espacio y tiempo se interpenetran, rompiendo definitivamente con los moldes clásicosö, p. 17.

²³ SAMPEDRO (2007). El comisario de la exposición *Los cinéticos*, Osbel Suárez, indicaba el término arte cinético como un movimiento estético (lo que trata sobre el movimiento o se refiere a él) y como un descubrimiento sobre la percepción de la obra de arte (la importancia del que mira). En esta exposición, celebrada en el Museo Reina Sofía en 2007, se pudieron ver obras de Naum Gabo, László Moholý-Nagy, Giacomo Balla, Alexander Calder y Marcel Duchamp entre otros, p.57.

Había que crear una nueva forma de ver, ordenar y manifestar el universo. Los artistas adquieren un compromiso riguroso de constituirse en punta de lanza para crear un estilo que construya el presente y favorezca el espíritu de futuro.

Las circunstancias que configuraron las primeras vanguardias, las de los años treinta, constituyeron un amplio espectro conformador que ha ejercido una fuerte influencia en la generación de la posguerra. Posturas enriquecidas en los procesos de los movimientos artísticos europeos; cubismo, expresionismo, surrealismo, etc, daban lugar a creaciones autóctonas en el panorama internacional. La semilla fecundadora venía entonces de París²⁴. Allí trabajaron varios escultores españoles, que fueron realmente los creadores del estilo de nuestro tiempo: Pablo Picasso, Pablo Gargallo, García Condoy²⁵ (1900-1953), Manolo Hugué, Miró²⁶ (1893-1983), Salvador Dalí²⁷ (1904-1989) y Julio González. En escultura, el movimiento surrealista fue el más aceptado en España, con figuras como Alberto Sánchez, Ángel Ferrant y Leandro Cristòfol²⁸ (1908-1998).

En la posguerra española y los años que la sucedieron²⁹, la escultura se vio afectada por las graves condiciones económicas. Les costó mucho progresar pero destacaron, dedicados a la abstracción, Ángel Ferrant, Carlos Ferreira (1914-1990), Eudaldo Serra³⁰ (1911-2002), Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Y surgieron nuevas agrupaciones: *Inter-Nos* en Cataluña, *Dau al Set* en Cataluña, *Pòrtico* en Zaragoza, el *Grupo Parpalló* en Valencia, el *Equipo 57* en Córdoba y *El Paso*³¹, entre otros.

A partir de los años 60 se va superando el concepto de vanguardia, el informalismo deja de ser polémico y la figuración, antes desprestigiada, comienza a recuperarse con otras nuevas tendencias. En la actualidad se suceden cambios muy rápidos, llegando a cuestionarse radicalmente la naturaleza y finalidad del arte

²⁴ RIVERA HERNÁNDEZ (1985), p.12.

²⁵ *El escultor: Honorio García Condoy Zaragoza*, Diputación Provincial de Zaragoza, Zaragoza, 2000.

²⁶ J. DUPIN: *Miró escultor*, Polígrafa, Barcelona, 1972.

²⁷ *Esculturas de Dalí: Colección Clot*, Sala de Exposiciones del Canal, Madrid, 1986. *Dalí: un creador ligado a su tiempo*, Fundación Marcelino Botín con la colaboración de la Fundación Gala-Salvador Dalí, Santander, 2003.

²⁸ F. MIRALLES: *Leandro Cristòfol. Obres 1933-1980*, Fundacion Joan Miro, Ajuntament, Barcelona, 1989; J. CORREDOR-MATHEOS: *Leandro Cristófol*, Cuadernos Guadalimar, Madrid, 1984.

²⁹ Al finalizar la Guerra Civil y estallar la Segunda Guerra Mundial se crea un clima de penuria y aislamiento internacional. A comienzos de los años 50 se fue produciendo una ósmosis cultural, sobre todo artística. Así España fue asimilando la corriente vanguardista de la abstracción. Como aclara CALVO SERRALLER (2007a). Artículo, publicado con ocasión de la ejemplar antológica llevada a cabo en la Galería Guillermo de Osma de Madrid en el 2007, que refleja cómo los años 50 permitieron una puesta al día para los artistas españoles, p.19.

³⁰ J. TEIXIDOR: *Eudald Serra*, Fundación Folch, Barcelona, 1979.

³¹ V.V.A.A.: *En el tiempo de El Paso*, Centro Cultural de la Villa y Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2002.

El hombre actual parece interesado en ir colocando, piedra a piedra, los elementos basamentales de la construcción futura. El experimento y la investigación la mueven, rinde culto a la invención y queda suspendido ante sus propias conquistas. Pero sucede también que cuanto más dirige su mirada hacia el futuro, más la torna hacia el pasado, buscando las formas primigenias que sensibilizaron al hombre de los primeros días³².

Los escultores fueron investigando las diferentes posibilidades que ofrece el volumen, ampliando y enriqueciendo la idea tradicional que se tenía de la escultura. El principal logro de Auguste Rodin³³ (1840-1917) fue su preocupación por dar un nuevo énfasis a los valores plásticos, por tratar el cuerpo sobre todo como una entidad volumétrica, lo que requería la reconstrucción de la forma humana. Rodin cierra y rompe con una nueva forma de hacer escultura. Como recoge Rainer Maria Rilke en *Lettres de Paris*: «Lo que llena los contornos es el tratamiento de las superficies, que son en cierto modo lo contrario de los contornos. [í] Por eso un pedazo de brazo, de pierna, de cuerpo, es para él un todo, una unidad, porque ya no está pensando en el brazo, en la pierna, en el cuerpo (eso le parecería demasiado anclado en lo material. Entiendes, demasiado narrativo, por así decirlo); por el contrario, sólo piensa en un modelado que se cierra, que está de alguna manera terminado, encerrado en sí mismo». Fue esta fragmentación la que sirvió, paradójicamente, para redirigir la atención a cada uno de los componentes del cuerpo, como si cada miembro individual pudiera representar la plenitud del conjunto, cada fragmento del cuerpo humano podía evocar su totalidad. Consideró que el arte es el placer de un espíritu que penetra en la naturaleza y descubre que también ésta tiene alma³⁴, logró infundir a la frialdad de las estatuas del siglo XIX pasión y vibración. Valoró la materia, la

³² RIVERA HERNÁNDEZ (1985), p.28.

³³ A. ELSÉN: *In Rodin's Studio*, Phaidon, Oxford, 1980. Colección de fotografías realizadas por Rodin en su estudio sobre las que se ven los *pentimenti* y el estudio de las distintas composiciones. B. CHAMPIGNEULLE: *Rodin*, Éditions Aimery Somogy, París, 1967. Este autor se convierte en el especialista de la obra de Rodin a partir del enamoramiento que le produjo el encontrarse con una fotografía de una de sus esculturas. H. PINET: *Le corps en morceaux*, Réunion des Musées Nationaux, Musée d'Orsay, 1990. Supone un estudio de la escultura fragmentada; la vida independiente de los fragmentos en la representación escultórica. A. DELBÉE: *Camille Claudel*, Circe, Barcelona, 1982 Traducción de Ana Mª Moix. *Une femme*. Novela histórica muy importante desde el punto de vista escultórico; Véase el catálogo, *Camille Claudel 1864-1943*, realizado con motivo de la exposición de esta artista en la Fundación Mapfre, Madrid en 2008 y la celebrada en 2009 en esta misma fundación bajo el título *¿Olvidar a Rodin? Escultura en París 1905-1914*, sobre el efecto eclíptico de este escultor en la Europa de 1900; R. M. PARIS, *Camille Claudel re-trouvée: catalogue raisonné*, Éditions Aittouarès, París, 2004; *Rodin y la revolución de la escultura: de Camille Claudel a Giacometti*, Fundación La Caixa, Barcelona, 2004; *El cuerpo desnudo*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008.

³⁴ *Carta de Rainer Maria Rilke a su mujer*, París, 1902. Rainer Maria Rilke (1875-1926) poeta checo, amante del arte e íntimo de muchos artistas contemporáneos; escribió notables ensayos sobre Rodin, del que fue secretario personal.

O. PASTOR HURTADO: «La influencia de Rodin en la obra de Rilke», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Universidad Complutense, Madrid, 2007, pp.181-202. Lleva a cabo una síntesis de lo que supuso la relación entre ambos.

lucha de la transformación de ésta por medio del espíritu, y quitó el pedestal, uno de los grandes triunfos de la escultura contemporánea. Muchas de las obras de José Luis Sánchez recogen el testigo de esta pérdida física y conceptual del pedestal al estar influenciadas por los principios de la transformación de la estatuaría que pudo contemplar a través de la rica experiencia museográfica que vivió en su estancia en París y que reforzará con sucesivos viajes.

De los discípulos de Rodin destacan Antoine Bourdelle³⁵ (1861-1929), admirador de la escultura medieval, la griega y en especial la arcaica, ofrece una visión más moderna, una expresión más dinámica en la que las formas no están sujetas a la anatomía, a la realidad. Y Aristide Maillol³⁶ (1861-1944) crea figuras de volúmenes rotundos próximos al clasicismo mediterráneo renovándolo. El diseño de su *Mediterránea* revela una concepción tectónica muy cercana a obras de José Luis Sánchez como la *Niña sentada* y otras de aplicación arquitectónica; una búsqueda de arquitectura y volúmenes, un equilibrio de masas.

Este movimiento clasicista de raíz mediterránea tuvo en Cataluña un importante foco escultórico en el que destacan las obras de José Llimona³⁷ (1864-1934) y José Clará³⁸ (1878-1958).

El impresionismo en la escultura entra de la mano de Medardo Rosso³⁹ (1858-1928) que, modelando directamente en cera, trata la escultura de una forma aérea, captando la idea de la fugacidad de forma sensible. Sus modelados en cera ofrecen modificaciones de la misma idea, al igual que los primeros torsos construidos por José Luis Sánchez a base de planchas de cera que posteriormente se funden en bronce por el procedimiento de cera perdida.

En este recorrido no debemos obviar el retraso de la evolución de la escultura con respecto a la pintura y su nacimiento gracias a los pintores, que trasladan a la escultura su mundo pictórico. La escultura es un arte muy trabajoso y cargado de dificultades; el escultor tiene una formación más ruda y ardúa que limita y dificulta su vida intelectual. Lo

³⁵ J. GÁLLEGO y M. DUFET: *Bourdelle*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1979; C. LEMOINE : *Antoine Bourdelle*, Cercle d'Art, París, 2004.

³⁶ J. CLADEL: *Aristide Maillol. Su vida, su obra, sus ideas*, Poseidón, Buenos Aires, 1946; *Aristide Maillol*, IVAM, Valencia, 2002.

³⁷ M. MONEDERO PUIG: *José Llimona, escultor*, Editora Nacional, Madrid, 1966.

³⁸ V.V.A.A.: *Clará escultor*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 1997. J. FRANCÉS, *José Clará*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1960.

³⁹ G. MOURE: *Medardo Rosso*, Polígrafa, Centro Galego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, Barcelona, 1997. Completa publicación sobre la obra de Medardo Rosso, ilustrada con abundantes fotografías, muchas de ellas del propio Rosso, y con una selección de artículos y cartas del artista; acompañado de textos de Calvo Serraller y Luciano Caramel, y de escultores actuales como Giovanni Anselmo, Tony Cragg, Luciano Fabro, Juan Muñoz y Thomas Schütte.

pictórico supone el impulso para la renovación de la escultura. Edgar Degas⁴⁰ (1834-1917), con sus bailarinas de cera vestidas, trasladó a la escultura su mundo pictórico, su forma de hacer rigurosa y segura. Auguste Renoir⁴¹ (1841-1919) también realiza una escultura de investigación que supone una trasposición de su pintura. Impregnado del arte popular de Tahití, Paul Gauguin⁴² (1848-1903), en sus relieves tallados en madera y en su faceta de ceramista, captó la escultura indígena.

Con Henri Matisse⁴³ (1869-1954) el modelado se transforma, concibiendo la figura como una línea, como un arabesco, y en sus retratos los elementos tienen entidad propia a modo de construcción morfológica; se produce un acercamiento a la conceptualización del arte. Las siguientes palabras ejemplifican ese trasvase de la pintura a la escultura: «Hice escultura porque lo que me interesaba en la pintura era poner orden en mi cerebro. Cambiaba de medio, cogía tierra para descansar de la pintura con la cual había hecho absolutamente todo lo que podía en ese momento. Eso significa que era siempre para organizar. Era para poner orden en mis sensaciones, para buscar un método que me conviniera totalmente. Cuando lo había encontrado en la escultura, me servía para la pintura. Era siempre para tomar posesión de mi cerebro, a través de una especie de jerarquía de todas mis sensaciones que me hubiera permitido alcanzar mi objetivo»⁴⁴.

En Italia, la innovadora obra de Arturo Martini⁴⁵ (1889-1947) influyó sobre otros artistas como Marino Marini⁴⁶ (1901-1980) que desde su establecimiento en París en 1928 realizó composiciones de acróbatas, bailarinas, jinetes, caballos, policromando sus bronce, yesos y maderas. Y sobre el italiano Giacomo Manzù⁴⁷ (1908-1991), donde la sencillez y la elegancia rítmica de sus obras es lo más relevante. Los retratos íntimos que José Luis Sánchez realiza de su familia reflejan la impronta de estos artistas, así como la de los hermanos Cascella y Pomodoro, con los que contacta en su viaje a Italia.

⁴⁰ J. REWALD: *Degas's complete sculpture. Catalogue raisonné*, Alan Wofsy Fine Arts, San Francisco, 1990. *Degas. Proceso de la creación*, Fundación Mapfre, Madrid, 2008. La muestra presentaba por primera vez en España la colección completa de sus 73 bronce, procedentes del M.A.S.P. (Museo de Arte de São Paulo).

⁴¹ M. LÓPEZ BLAZQUEZ: *Renoir*, Polígrafa, Barcelona, 1995.

⁴² C. GRAY: *Sculpture and Ceramics of Paul Gauguin*, Baltimore, 1963.

⁴³ K. de BARAÑANO: «La escultura de Matisse: la teoría fractal», en el Catálogo *Henri Matisse*, IVAM, Valencia, 2003, pp.11-61.

⁴⁴ *Matisse: 1917-1941*, Catálogo de exposición, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2009.

⁴⁵ C. PIERSIMONI: *Arturo Martini*, Silvana Editoriale, Milán, 2003. En los años 50 José Luis Sánchez pudo contemplar numerosas ilustraciones de esculturas suyas en la revista italiana *Valori Plastici*. Véase el interesante estudio de una de sus obras: A. RABBOLINI E M. ANZANI: «Torso di giovanetto», en M. PUGLIESE: *Tecnica mista. Materiali e procedimenti nell'arte del XX secolo*, Bruno Mondadori, Milán, 2006.

⁴⁶ E. TRIER: *The sculpture of Marino Marini*, Thames & Hudson, Londres, 1973.

⁴⁷ M. de MICHELI: *Giacomo Manzù*, Fratelli Fabri Editori, Milán, 1971.

En una vertiente del realismo expresionista, antes surrealismo, el escultor y pintor suizo Alberto Giacometti⁴⁸ (1901-1967) desarrolló un estilo muy personal de figuras estremecidas, frágiles pero impregnadas de una enorme expresividad.

La escultura cubista buscó la simultaneidad de perspectivas mediante la incrustación de volúmenes; las formas y propiedades de los materiales permitían la consecución de una determinada forma escultórica.

En 1918 Julio González⁴⁹ (1876-1942) aprendió la técnica de la soldadura autógena, con la que unía la chapa de hierro cortada. Esto le permitía manejar el hierro con mayor facilidad y le proporcionaba más posibilidades que la forja tradicional; dibujando en el aire con el hueco, el relieve, lo cóncavo, lo convexo, lo curvo y lo rectilíneo. Con tales medios, consiguió su dibujo espacial, su nuevo arte escultórico, sus vivientes y libres arquitecturas⁵⁰. Con alambres y chapas de hierro construye José Luis Sánchez algunas de sus primeras formas de iniciación y posteriormente, en su deseo de experimentación, aúna la sencillez constructiva y el tratamiento de materiales como hierro de desguace y chapas metálicas.

Podría decirse que la escultura contemporánea dio los primeros pasos cuando Pablo Picasso (1881-1973) construyó su primera guitarra⁵¹ en chapa de hierro, obra de pintor que intenta, según el criterio de Dominique Bozo, verificar un problema de pintura, instituyendo, por así decirlo, un nuevo vocabulario formal, una libertad de formas y procedimientos, una invención de nuevos signos. Los conceptos de bloque, talla, modelado, quedan sobrepasados; los nuevos materiales acaban con el tabú del mármol, el bronce o la madera, que constreñían las expresiones tradicionales. Todos los materiales van a ser ahora válidos, desde los más deleznable hasta lo inmaterial, el vacío⁵². En 1912

⁴⁸ J. DUPIN y M. LEIRIS: *Alberto Giacometti*, Fondation Maeght, París, 1978. Y el catálogo realizado con motivo de la magnífica exposición *L'atelier d'Alberto Giacometti*, en el Centre Pompidou, París, 2007.

⁴⁹ *Julio González: retrospectiva*, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2008.

⁵⁰ V. AGUILERA CERNÍ: *Julio González: itinerario de una dinastía*, Polígrafa, Barcelona, 1973, p.180.

⁵¹ SPIES (1989) «En su versión de cartón, la guitarra parece que fue realizada en el otoño/invierno de 1912, tras realizar numerosos dibujos. No hay duda de que el trabajo en metal fue precedido, necesariamente, por otro en papel. Picasso, de una manera ingeniosa y divertida (él decía «en faisant celà, on poufait de rire»), incorpora formas y crea composiciones que marcan un inicio, una ruptura del arte, p.57.

⁵² ROWELL (1986). «A partir de là naît la sculpture moderne. A partir de là tout change. Sans en exagérer la portée, on peut dire que la *Guitare* de Picasso, œuvre de peintre vérifiant un problème de peinture, met fin aux catégories traditionnelles de peinture et sculpture, permet l'apparition d'un nouveau vocabulaire formel, institue la liberté des pratiques et l'invention permanente des signes,

Picasso entra en el terreno de las *Construcciones*. Construir la forma partiendo del montaje de varias piezas individuales y òconseguir una creación de realidadö. Aquí está el origen del constructivismo ruso y el origen de la transformación en los materiales, òla absoluta superación de la idea de unos pocos materiales para la creación escultórica. Con las construcciones se acaba la idea de que la escultura se hace en barro, piedra, madera o bronceö. Las òconstrucciones metálicas de los años veinte demuestran también que el procedimiento constructivista de Picasso es una anticipación no sólo de la tendencia geometrizar, sino también de una tenencia más complicada, que incluye el espacio y lo afectaö⁵³. Sus construcciones espaciales plantean una nueva dimensión y tratamiento del espacio rompiendo con los estereotipos de la escultura tradicional.

En 1928 contacta con su amigo Julio González. Con él aprende los secretos del trabajo en hierro, la forja y la técnica de la soldadura. De este fructífero encuentro nace la escultura en hierro soldada⁵⁴.

Amadeo Modigliani⁵⁵ (1884-1920) escultor adopta el arte ritual negro. Sus dibujos y esculturas, de un canon especial, son de una gran estilización, pureza y síntesis de formas. Desde una primeriza cabeza tallada en yeso hasta un relieve de reciente factura confeccionado en papel son un homenaje de José Luis Sánchez a la sinuosidad y limpieza de líneas de Modigliani.

El escultor de origen rumano que desarrolló su actividad en Francia, Constantin Brancusi⁵⁶ (1876-1957) realizó unas primeras obras que muestran la influencia de Rodin. Sin embargo, tras estudiar la escultura negra, de la que admiró la esencialidad plástica de las formas puras, fue tendiendo hacia la simplificación extrema de la forma, buscando su propia escultura en la pureza natural y en la forma absoluta, donde el plinto o soporte se convierte en escultura. Entendía lo escultórico con volúmenes rotundos y limpios como la

comme elle autorise de nouvelles attitudes, de nouvelles expressions et de nouveaux sentiments jusqu'à l'humour même. Elle dépasse les notions de bloc, de taille et de modelage, privilégie les nouveaux matériaux, tous les matériaux, de l'objet aux déchets, des métaux aux résines, des textiles, à l'électricité, à «l'immatériau». La sculpture moderne rejoint la peinture non seulement en termes d'espace mais de picturalité et de polychromie naturelle ou peinte, comme elle donne au vide ses qualités de matière. Cette expérience des matériaux divers et de l'assemblage la conduit à l'œuvre unique au détriment de la duplication jugée bâtardeö, p. 7.

⁵³ SPIES (1971), pp.54-55.

⁵⁴ Influido por las vanguardias europeas y gracias a su experiencia como soldador en una fábrica, David Smith (1906-1965) introdujo con sus piezas de acero nuevos conceptos en el expresionismo abstracto estadounidense, en línea con las estructuras abiertas exploradas por Picasso y Julio González. *David Smith 1906-1965*, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 1996; C. GRAY: *David Smith*, Nueva York, 1968.

⁵⁵ A. WERNER: *Modigliani the sculptor*, Arts, Nueva York, 1962. V.V.A.A.: *Modigliani y su tiempo*, Fundación Thyssen-Bornemisza y Caja Madrid, Madrid, 2008.

⁵⁶ M. ROWELL: *Brancusi 1876-1957*, Centre Georges Pompidou, París, 1995.

estilizada cabeza de *La musa dormida* y el *Pájaro en el espacio*; una escultura muy alejada del realismo del siglo XIX.

Henry Moore⁵⁷ (1898-1986) utilizó la talla directa, pero, a diferencia de los volúmenes cerrados y tangibles de Brancusi, abrió y ahuecó la masa, para poner en movimiento una materia inanimada. Se preocupó por las formas sólidas y el juego de volúmenes con un marcado sentido monumental. Tomó la figura humana como punto de partida, combinando su objetivo de óverdad a través de los materialesö, revistiendo su obra de una cualidad sensual, que se puede comunicar a través del tacto y que invita a ser tocada⁵⁸. Sus figuras horizontales y reclinadas nos llevan al dios Chac-Mool de los toltecas. A comienzos de los años treinta concedió mayor importancia al vacío que al volumen de sus esculturas. De igual modo muchas de las obras de José Luis Sánchez, como la *Maternidad* de 1958, reflejan una intensa vida propia, energía concentrada, independientemente de lo que representen.

Esta ñescultura orgánicaö también ha tenido seguidores en España. Alberto Sánchez⁵⁹ (1895-1962) empleando los más diversos materiales (piedra, madera, chapa de hierro, yeso, plastilina o cemento) creó formas muy variadas inspirándose en la naturaleza y bajo la influencia de los dibujos surrealistas de Benjamín Palencia⁶⁰ (1894-1980). También José Luis Sánchez emplea el hierro, el yeso y el cemento cuando, por condicionantes de diversa naturaleza, el bronce y la piedra no pueden ver la luz.

Ángel Ferrant⁶¹ (1891-1961), que formó parte del grupo ADLAN y la Escuela de Altamira, fue uno de los principales representantes de la vanguardia española de postguerra. Tras crear formas vegetales de tipo orgánico se dedicó a la escultura cambiante, mutable por deseo del espectador. ñInvestigó con materiales tradicionalmente no escultóricos y emprendió la realización de objetosö⁶². Una constante en su obra fue la experimentación con el movimiento, patente en sus móviles de 1948-49, y en las esculturas y tableros cambiantes, de madera y hierro. ñuna escultura, en movimiento, no por su

⁵⁷ D. FINN: *Henry Moore. Sculpture and environment*, Hary N. Abrams, Nueva York, 1976.

⁵⁸ FLYNN (2002), p.149.

⁵⁹ A. SÁNCHEZ: *Palabras de un escultor*, Fernando Torres, Valencia, 1975.

⁶⁰ J. M. BONET: *Benjamín Palencia. Dibujos 1932-1936*, Caja de Ahorros Provincial de Albacete, Albacete, 1989. Relaciona la constante presencia de la escultura en la obra de Benjamín Palencia con su amistad con Alberto Sánchez.

⁶¹ J. ARNALDO: *Ángel Ferrant*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.

⁶² BOZAL (2000), p. 415.

exterior apariencia o por la grafía de sus gestos, sino por su interior estructura, por su sentido constructivo, pero plástico y en cierto modo independiente de lo que representó⁶³.

El aragonés Gargallo⁶⁴ (1881-1934) realizó, desde 1912, varias esculturas a base de chapas recortadas de cobre, latón y hierro, sugiriendo volúmenes y exaltando los huecos, los vacíos. Un hueco que, además de ahorrar material, aparecía como incorporación de material impalpable. Para ello emplea plantillas que requieren un examen perfecto de las formas. Esta configuración de la escultura a partir de patrones permite realizar ligeras variaciones sobre el mismo modelo, variaciones que luego se trasladarán al material definitivo.

Oteiza⁶⁵ (1908-2003), con una obra de experimentación, trató la descomposición del cubo en la teoría de las cajas, un homenaje al suprematismo ruso, y con la desocupación del espacio dio entrada al vacío en la escultura.

La escultura de Chillida⁶⁶ (1924-2002) puso en tensión la posibilidad de la relación con la naturaleza con estructuras de majestuosa presencia y de corte arquitectónico. Trabajó el hierro, el acero, la madera, el hormigón y el alabastro acariciando el tacto y la geometría.

Pablo Serrano⁶⁷ (1910-1985) buscó en el expresionismo y luego en la abstracción un nuevo campo para el humanismo mediante los símbolos. En la misma línea de preocupación por el espacio interior se mueven Martín Chirino⁶⁸ (1925) y Amadeo Gabino⁶⁹ (1922-2004). Éste último, en la misma tónica que José Luis Sánchez, construyó su obra con voluntad de modernidad y conocimiento profundo de los que le precedieron.

⁶³ MARRERO (1954), p.21.

⁶⁴ R. ORDOÑEZ FERNÁNDEZ: *Gargallo. La nueva edad de los metales*, Catálogo de la Fundación Cultural Mapfre, Madrid, 1991; M^a F. PRIETO-BARRAL: *Gargallo*, Palacio de Cristal, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1981; P. GARGALLO-ANGUERA: *Pablo Gargallo. Catalogue raisonné*, Les Éditions de l'amateur, París, 1998.

⁶⁵ M. ROWELL y T. BADIOLA: *Oteiza. Mito y modernidad*, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.

⁶⁶ K. BARAÑANO: *Chillida 1948-99*, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Caja Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998.

⁶⁷ E. LAFUENTE FERRARI: *Pablo Serrano. Escultor a dos vertientes*, Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, nº14, Altamira, Madrid, 1957; E. WESTERDAHL: *Pablo Serrano*, Polígrafa, Barcelona, 1977; C. CANNON: *Pablo Serrano en la década de los 60*, Galería Juana Mordó, Madrid, 1969.

⁶⁸ *Martín Chirino: retrospectiva*, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid, Catálogo de la exposición celebrada en el Palacio Velázquez, Madrid, 1991.

⁶⁹ A. BONET CORREA: *Amadeo Gabino*, Museo de Albacete, Albacete, 1986. *Amadeo Gabino: esculturas 1960-2000*, IVAM, Centre Julio González, Valencia, 2000.

Sus planchas de hierro y acero y las pulidas superficies de aluminio marcan una estética unida a la finalidad que pervive a través del tiempo.

Marcel Duchamp⁷⁰ (1887-1968) fue pionero con sus *ready-made* con los que conseguía que al mismo tiempo el objeto quedase descontextualizado y recuperase la apariencia formal por sí misma al escogerse como obra de arte por deseo del artista.

Con el arte conceptual, a finales de los 60, la escultura amplió sus límites y se habla de *land art*, minimalismo, *assemblage*, objetualización, instalaciones, y *body art*. Se potencia la liberalización de la materia. En muchas ocasiones aparece la materia en transformación, no para simular otra cosa, sino para mostrar su naturaleza física. De esta manera la obra en proceso explora lo caótico, lo informe, lo entrópico; considerándose la obra como objeto-proceso y no como objeto museable. La obra de arte se presenta desposeída de sus cualidades tradicionales y a veces no es fácil distinguirla del resto de los objetos⁷¹.

Se ha destacado una reducida nómina de artistas para poner de manifiesto que para entender y apreciar la forma hay que considerarla desde la perspectiva de la capacidad creativa del artista, y en relación con las corrientes estilísticas de la época. Cada artista emplea los medios y las materias que mejor expresan sus anhelos en cada momento.

El arte contemporáneo, a pesar de ser tan cercano en el tiempo y en el espacio (cada vez hay una mayor proliferación de museos, fundaciones, publicaciones y exposiciones), en muchas ocasiones se presenta como un gran desconocido. Posiblemente esto se deba al constante afán de superación, de ruptura con el pasado (aunque quizá deberíamos hablar de revisión del pasado) lo que dificulta su asimilación y su comprensión por parte de una sociedad que no cuenta con el bagaje necesario para su entendimiento. Y la escultura sigue siendo un arte mucho más difícil de entender que la pintura porque exige una sensibilidad especializada. Se plantea un problema de educación visual⁷².

⁷⁰ G. MOURE: *Marcel Duchamp: obras, escritos y entrevistas*, Polígrafa, Barcelona, 2009.

⁷¹ Véase J. NIETO GUIMAR ES PIMENTEL: *Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX. El lenguaje, el cuerpo, el espacio y el tiempo, ante nuevos abordajes*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005. Tesis doctorales como ésta, dirigida por la Dra. Almudena Armenta Deu, siguen ofreciendo perspectivas enriquecedoras en este ámbito; M. RUSH: *Nuevas expresiones artísticas a finales del siglo XX*, Col. El mundo del arte, n°69, Destino, Barcelona, 2002. Panorama de los artistas del siglo XX que han abandonado los tradicionales medios de expresión para adoptar vehículos nuevos como: cine, video, happenings, performances, instalaciones, fotografía digital o realidad virtual; S. MARCHAN FIZ: *Las querellas modernas y la extensión del arte*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2007. A través de diversas querellas, escándalos y provocaciones sucedidos en la historia del arte ofrece una definición tácita o explícita de arte.

⁷² KNOBLER (1970), pp.3-19. Sobre la apreciación del arte y la experiencia estética.

Esta consideración de la gran transformación de la escultura en el siglo XX ha tenido una fuerte repercusión en la obra de José Luis Sánchez como se verá puntualmente a lo largo de este trabajo. Siendo crucial la influencia de sus viajes y lecturas, José Luis Sánchez se reconoce como recreador; es por ello por lo que en su obra podemos palpar resonancias de la escultura etrusca, mediterránea, egipcia y azteca pasando por las rupturas de las vanguardias. Definiendo y exteriorizando hará suyas muchas de las cualidades que acabamos de diferenciar hasta conformar su estilo, un lenguaje escultórico en evolución. Sirva esta panorámica⁷³ de introducción al estudio de la lógica influencia que todo ello ha tenido en la obra de José Luis Sánchez, quien, en su defensa de la escultura sintetiza lo aquí expuesto con estas acertadas palabras: «La escultura antes estaba más cerca de la pintura, ahora de la arquitectura. En Picasso y Julio González está el origen de la escultura contemporánea, que abandona el modelado y la talla y se convierte en construcción. Es un cambio reciente marcado por la introducción de los medios mecánicos. Han surgido técnicas como el láser, que llega a puntos a los que no llega la mano del artista. Y han aparecido también nuevos materiales, que ya no son exclusivos de la escultura tradicional. Los materiales en escultura son muy importantes, aseguran su perdurabilidad, pero también llevan a un cambio de las formas y a una nueva forma de percepción. La introducción de nuevos materiales se ha hecho aprovechando las técnicas de la fundición y la talla. Por ejemplo el cemento, que sustituye económicamente al bronce como procedimiento y a la piedra como materia. También el acero corten, que oxida hasta un cierto punto y luego se detiene, eliminando la frialdad del acero o del aluminio, y evitando la corrosión. Se usa el poliéster para reproducciones y algunos escultores como Dubuffet lo utilizan en sus obras. Y la aparición del plástico se enfrenta al rechazo del público y de muchos artistas, que no saben como afrontará el paso del tiempo»⁷⁴.

«Si un objeto, una escultura, nos invita a ser leída, observada, nos atrae hacia su misterio o nos desconcierta su extrañeza por falta de una experiencia anterior, no nos sonriamos fácilmente. Observémosla primero, hagamos algo para comunicarnos con ella, que generosamente nos compensará poniéndonos en contacto con una nueva forma de entendernos. Aceptemos con liberalidad los nuevos modos y maneras de nuestro lenguaje. La comunicación exige, como la luz, dos polos. Claro que la buena voluntad es la primera condición para poder entender. Donde existe sólo lo negativo, no es posible la luz»⁷⁵. Con este espíritu debemos adentrarnos en la comprensión de la escultura.

⁷³ Para complementar este paseo por la escultura resulta de enorme valía la publicación *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, que recoge textos de Rosalind Krauss y de Benjamin H. D. Buchloh y una importante antología de textos históricos; acompañado por un importante catálogo de imágenes.

⁷⁴ MOLINS (1998), pp.26-27.

⁷⁵ SERRANO (1975), p.136.

CAPÍTULO II

LA ATRACCIÓN DE LA ESCULTURA

• Dos veces se le da la obra al artista: como posibilidad y como realidad. Esta dualidad común a toda la experiencia humana, que contrapone lo lógico a lo óptico, se extrema en el caso del escultor, tensa por la inmediatez que condiciona su esfuerzo. Un esfuerzo comparable al de Empédocles en su ascensión del Etna. Nocturna y en soledad, cara a cara con el final. Y la fragilidad precaria de la línea del escultor es como la de los pasos del sabio sobre el más antiguo de los montes. Tomás Llorens, •Reliefs: Gravitationsö, 1988, en Catálogo *Chillida, 1948-1998*, 1998.

1. Sentimiento y sustancia. Los cinco sentidos.

Si un hombre pierde el tacto, muere. Es el único sentido irremplazable: el tacto. Las manos nunca mienten. Camille Claudel en A. Delbée, *Camille Claudel*, 1982. Traducción de Ana María Moix. *Une femme*.

Picasso ha señalado que la escultura es el arte de la inteligencia. Cuando miramos una pintura lo hacemos a través de un caleidoscopio de colores porque el dibujo y el color permiten una interpretación imaginativa de lo representado, sin embargo, la escultura muestra una realidad tangible y tridimensional. Aunque no siempre esta materialidad se ha considerado positivamente. Quizá la propia evidencia de la escultura provoca su rechazo; tan sólo recordar cómo Baudelaire dedica todo un ensayo a razonar *Por qué la escultura es aburrida*⁷⁶ y la descalificación que sufrió este arte en el siglo XIX por precursores de la modernidad como Hegel, Stendhal y Taine.

Para Chillida hay una separación radical, de 90 grados, entre pintura y escultura. El escultor mira en profundidad, aunque reconoce que hay pintores que han hecho escultura maravillosa, como Picasso. Para mí, Picasso es el mejor escultor español [í] No tiene nada que ver la pintura con la escultura porque hay un elemento en la escultura o un elemento en la pintura que en cierto modo se excluyen conceptualmente. Es decir, el color y el espacio son cosas radicalmente diferentes. El espacio que se desprende del color es un espacio virtual que no tiene nada que ver con el espacio real. El espacio real es profundamente misterioso y el meter la nariz ahí no es tan fácil como parece⁷⁷. Ante esta reflexión José Luis Sánchez matiza que esa profundidad de la que él habla está referida a la densidad de la materia tratada, porque considera que la escultura por lo general es más densa que la pintura: no en su expresión material, sino en su significado. Pero otras veces puede ser muy aérea, muy transparente, como de humo. Es muy difícil marcar diferencias⁷⁸.

Los encantos de la trampa visual de la pintura quedan reducidos al tacto en la escultura; pero esto no debería simplificar ni limitar su apreciación. Como ya apuntó en el

⁷⁶ En *Salón 1846* Charles Baudelaire (1821-1867) califica la escultura aburrida precisamente por su carácter material. Véase *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.

⁷⁷ FERNÁNDEZ-BRASO (1983), p. 37. Conversación mantenida en marzo de 1980 con Chillida.

⁷⁸ Entrevista mantenida por la doctoranda 15-10-2006.

siglo XVI el Benvenuto Cellini en su *Tratado de escultura y orfebería*: òla escultura, la más grande de todas las artes basadas en el diseño, es siete veces más grande que la pintura porque una estatua puede tener ocho puntos de vista y todos de la misma calidad⁷⁹.

Hay una poliédrica forma de contemplar la escultura. Una misma escultura con variados fondos y distintos puntos de vista. La escultura requiere una mirada diferente a la de la pintura; una visión más creativa que la hace más gratificante. Sobre todo la obra escultórica actual que reclama la atención del espacio circundante porque el espacio y el lugar que rodean a la obra son parte constituyente y esencial de la misma. Solemos ver la escultura en los libros, proyectada en imágenes fotográficas, es decir, convertida en pintura; hay que desprenderse de esta lectura pictórica y fotográfica de la escultura. Es primordial disfrutar *in situ* la escultura para suplir el enfoque viciado de verla a través de la pintura o de la fotografía. No hay que perder la capacidad de la experiencia directa de la obra de arte, primaria y primordial fuente de estudio, acercarnos a ellas, a los creadores y al ambiente o contexto en el que surgen; nos transmiten la autenticidad de la obra, su coherencia interna.

Al igual que son infinitos los puntos de vista que ofrece una escultura, son muchas las posibilidades que brinda el aproximarse a ella. Quien haya visitado el denso ambiente de una cantera, de un taller de fundición y una forja, con sus ruidos, vapores, olores y elevadas temperaturas, sabe que el proceso de materialización de la escultura tiene algo de mágico. Además, la escultura, sobre todo la modelada y fundida, tiene un sistema de reproducción que no es el propio de la pintura. La escultura se presenta como una transformación de la forma.

Merece la pena detenerse en el valor que José Luis Sánchez concede al sentido del tacto a la hora de apreciar, entender y, en definitiva, aprehender, la escultura. Cree necesaria, o al menos conveniente, la percepción táctil del espectador como un medio para el disfrute de la obra de arte. A este respecto, el humanista italiano Benedetto Varchi recoge, en *Lecciones sobre la pintura y la escultura* (1546), las argumentaciones de varios escultores (Benvenuto Cellini, Francesco de Sangallo y Tribolo), que señalan que si òla vista es el más noble de todos los sentidosí el más cierto sentido es el tacto⁸⁰.

Si en la vida diaria nos servimos de otras facultades además de la vista para completar nuestra percepción y experiencia de las cosas, òen un arte tan táctil como es la escultura, el tratamiento de las superficies adquiere un indudable protagonismoö. òAquello que nace

⁷⁹ FLYNN (2002), p.75.

⁸⁰ Véase W. TATARKIEWIZ: *Historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*, Akal, Arte y Estética, Madrid, 1991 [1ªed.1970], pp.235-237.

para el ojo busca también continuarse con la extensión del tacto⁸¹. Y como diría Ortega y Gasset: «lo ideal se considera como fantasmagórico: se ha olvidado que la realidad es más que una sección de la idealidad, y que tocar las cosas no es más que una manera entre otras muchas de pensarlas»⁸².

En este punto también nos identificamos con la reflexión de Susanne K. Langer, según la cual mucha gente siente «el fuerte deseo de manipular todas las figuras. En algunas personas el deseo surge de motivos obviamente sentimentales, antropomorfizan la estatua, imaginan un contacto humano; ésta es la actitud que expresó Rodin [í] Pero otros -es probable que entre artistas sea la mayoría- imaginan la sensación de piedra, metal o tierra, desean sentir la sustancia que realmente está ahí, y dejar que sus manos vayan más allá de su forma pura. Saben que la sensación no mantendrá siempre la sugestión visual, quizá hasta la contradiga. Sin embargo, creen que en cierta forma aumentará su percepción de la obra. La forma escultórica es una abstracción poderosa de los objetos reales y del espacio tridimensional que analizamos por medio de ellos, a través del tacto y de la vista»⁸³.

«El medio escogido por el artista es una forma material de su vibración mental, que está impulsado a expresar. Si el medio es adecuado, provocará una vibración casi idéntica en el alma del receptor. [í] Así, «la obra de arte se compone de dos elementos: el interno y el externo. El elemento interno, visto por separado, es la emoción del alma del artista y, como tal, tiene la capacidad de provocar en el alma del contemplador una emoción básicamente análoga. Mientras el alma va unida al cuerpo, normalmente no puede recibir vibraciones más que a través del sentimiento. El sentimiento es, por tanto, un puente desde lo inmaterial hacia lo material (artista) y desde lo material hacia lo inmaterial (contemplador): emoción-sentimiento-obra-sentimiento-emoción. [í] El elemento decisivo es el contenido. La forma es la expresión material del contenido abstracto. Luego la elección de la forma depende de la necesidad interna, que es, esencialmente, la única ley invariable del arte. Una obra engendrada de la manera descrita es bella. Por consiguiente, una obra bella es una conexión regular entre los dos elementos interno y externo. [í] Al igual que la obra natural, la obra de arte está sujeta a la ley de la construcción; sus componentes sólo viven gracias al conjunto»⁸⁴.

⁸¹ MARÍN-MEDINA (2004), sin p.

⁸² J. ORTEGA Y GASSET: *Obras completas. Ortega y Gasset*, Fundación Ortega y Gasset, Taurus, Madrid, 2007 [1ªed.1961], vol.VII.

⁸³ K. LANGER (1953), pp.88-89.

⁸⁴ KANDINSKY (2002), pp.44, 55-56.

Reveladora es la reflexión del teórico ruso Pavel Florenskij sobre el equilibrio originado entre lo táctil y lo visual en la escultura griega, al crearse ñun velo de niebla de espesor sutilö, que, cómo él mismo apuntaba, puede ser visto con los dedos y tocado con los ojos, tomando conciencia de la espacialidad con el cuerpo y, de las cosas, de los objetos, de su peso y textura, con la vistaö⁸⁵.

õIgual que el paladar y el olfato, el tacto echa de menos la verdad inmediata y última de los metales, de la madera, de la arcilla, del granito, del mármol; pero no es sólo el tacto quien añora, también la mirada busca satisfacer una avidez de superficies heridas por la luz, modeladas por la penumbra, por la sugestión inmóvil de presencia y de peso. [í] la escultura, como la música o la novela, sucede en el tiempo, se prolonga durante unos minutos y vuelve al final sobre sí misma, igual que una canción. Uno mismo modela las figuras al mirarlas y completa los espacios vacíosö⁸⁶.

A pesar de comprobar que la experiencia de la escultura no es sólo por la vista y que la cualidad táctil es fundamental para una aproximación más real, en los museos suele estar prohibido tocar las esculturas. Por eso José Luis Sánchez, en más de una ocasión, advierte con un cartel de ñprohibido no tocarö. El rigor intelectual no está reñido con la imaginación, la curiosidad y la estimulación de los sentidos. Quizá por este motivo son cada vez más los museos, muchos dedicados a las ciencias, los que proponen la participación activa y directa de aquellos que desean ahondar en la materia.

En realidad, como ha notado Henry Moore, el mayor obstáculo que encontramos para la apreciación de la escultura depende de la capacidad para reaccionar ante la forma tridimensional. õQuizá por ello ha podido decirse que la escultura es la más difícil de todas las artes; sin duda es más difícil que las artes que suponen la apreciación de formas planas, sólo bidimensionales. Hay mucha más gente ciega para las formas que para los colores. El niño que aprende a ver distingue primero sólo formas bidimensionales; no puede apreciar distancias, profundidades. Después, para su seguridad personal y por necesidades prácticas, tiene que desarrollar (en parte por el tacto) la capacidad para apreciar de modo aproximado distancias tridimensionales. Pero una vez satisfechas las necesidades prácticas, la mayoría de la gente no va más allá. Si bien puede conseguir una considerable exactitud en la percepción de las formas planas, no hace más esfuerzos intelectuales ni emocionales, necesarios para captar las formas en su total existencia parcial. Esto es, precisamente, lo que debe hacer el escultor. Esforzarse en todo momento en pensar en las formas en su

⁸⁵ RODRÍGUEZ RUIZ (2003), pp.18-19.

⁸⁶ MUÑOZ MOLINA (1994), p.30.

totalidad espacial y utilizarlas. Capta la forma sólida, por así decirlo, en su cabeza; piensa en ella, cualquiera que sea su tamaño, como si la tuviese encerrada por completo en el hueco de la mano. Visualiza mentalmente una forma compleja desde ella y en torno a ella; cuando mira a un lado, sabe cómo es el otro; se identifica a sí mismo con el centro de gravedad, la masa, el peso; capta el volumen y el espacio y la forma que desplaza en el aire. Y también el observador sensible de una escultura debe aprender a sentir la forma simplemente como forma, no como una descripción o una reminiscencia de algo⁸⁷.

⁸⁷ H. MOORE: «Habla el escultor», *The Listener*, XVIII, Londres, 18-8-1937, p.449, en CHIPP (1995), pp.633-634.

2. El proceso entre la idea y el resultado. La ley de la materia.

Los auténticos problemas de la escultura vuelven a empezar al día siguiente. No se trata de un arte nuevo, de modelado, de profundos pensamientos sobre el futuro de la escultura, no. Todo es mucho más banal, cotidiano y trágico. ¿Cómo conseguir tantos kilos de barro, cómo adquirir un bloque de mármol, cuánto cuesta un determinado fundidor? Con ideas no se modela. Y los modelos no se pueden reproducir directamente en barro, se necesitaría un horno para cocer el barro, los vaciados, las reproducciones. Con frecuencia, Rodin y Camille han hablado de esta cruel paradoja: se habla de formas nuevas, de copia servil, de lo antiguo, de lo moderno, y, luego, al día siguiente, he aquí que uno se ve obligado a enfrentarse con cuestiones de dinero. A. Delbée, *Camille Claudel*, 1982. Traducción de Ana María Moix. *Une femme*.

Capítulo aparte requiere este aspecto en el que nos adentramos de la mano del escultor Juan Luis Vassallo y Parodi: «En verdad pocas cosas tan cercanas, no sólo a la mano, sino a la mente y al corazón del escultor, como esas maravillosas materias con que la Naturaleza ó también de esta forma- incita y conquista el espíritu emprendedor del hombre, sugiriéndole posibilidades afines con su pensamiento, ofreciéndole tangibles y sugestivos valores para dar a su idea el acomodo de su corpórea expresión y permanencia. [í] La materia hace que el escultor conciba su obra de muy distinta manera según se trate de madera, mármol, bronceí Es decir, que la constitución orgánica del material empleado, e incluso su natural conformación, ejercen en el ámbito del escultor una fuerza tan importante como pueda ser la que, por otra parte, le impulsa a expresar en volúmenes aquella idea que motiva su obra. [í] La materia exige amor e identificación, y como cada una tiene sus leyes y sus límites- a veces antagónicos entre ellas-, hay que procurar respetarlos en cada paso para no aniquilarla»⁸⁸.

La escultura depende de la materia, está supeditada por el deseo de superarla o, al menos comprenderla. José Luis Sánchez conoce y respeta las imposiciones y leyes matéricas. Capaz de encontrar inspiración en la tradición, innova en el tratamiento de los materiales adecuándolos a sus necesidades y a las posibilidades técnicas del momento y del espacio.

Para trabajar con dignidad la materia a la que dar forma y lograr un resultado coherente hay que llevar a cabo un esfuerzo físico y mental; revelar la realidad en la belleza y problematizarla. El material, a una misma forma, le da un aspecto completamente diferente. Esta es una de las polisemias de la escultura.

⁸⁸ VASSALLO (1968), pp.15-16.

El utensilio en sí no es menos importante que el uso para el que se designa, tiene valor por sí mismo, es un resultado. Entre el utensilio y la mano comienza una amistad que no tendrá fin. Ella le comunica al otro su fuerza viva y la configura continuamente⁸⁹. Vemos que en este arte de dar forma que es la escultura, lo esencial es el material pero también los útiles para trabajarlo. No en vano, Nicolás Schöffer, en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de París, apeló a ellos argumentando lo siguiente: Los micénicos, no teniendo más que cinces de bronce, sólo podían trabajar el alabastro, y los dorios, al disponer de cinces de hierro, pudieron atacar el mármol, naciendo así la escultura griega. Sin este cincel de hierro ni Fidias ni Praxíteles⁹⁰.

De esta manera, contamos con los elementos necesarios para articular materia y espacio. Así, la fuerza expresiva de la materia conformada -la misma que la vida da a la obra- debe ser siempre una energía nueva, que atraiga como un imán al espectador. El estar ahí de las cosas comunes no modifica el curso de la vida espiritual; la presencia de una escultura distrae al ser humano, para sumergirlo en un paréntesis atemporal, donde quedan en la sombra todas las otras manifestaciones vitales posibles. La diferencia entre un objeto cualquiera y una obra de arte, es por demás evidente. Además: Toda materia tiene una calidad que le es propia, porque está consustanciada con su auténtica naturaleza. Es la calidad intrínseca, a la que podríamos llamar de primer grado. Sigamos atentamente la actividad desarrollada por un artista que se ha propuesto realizar una escultura. En primer lugar, debe buscar y elegir una materia adecuada. Cuando la ha conseguido, comienza a trabajarla de acuerdo con los dictados de una voluntad formal que se impone; esa voluntad de forma que era energía originaria, se convierte en una realidad concreta, con vida propia. Cumplida la transmutación comprobamos que la calidad de primer grado natural y necesaria para la materia que el escultor había elegido, ha tomado la apariencia de una calidad de segundo grado. La calidad de primer grado de una materia escultórica es eso: materia, carne de la imagen; la calidad de segundo grado es más que eso: es el espíritu que anima a la carne. Por lo tanto la escultura se presenta como la resultante de un proceso creador, originado en el imaginario del artista. Semejante posición subjetivista, ubica ese imaginario sartreano en los estratos profundos del inconsciente, zona donde comienza a flotar -en medio de un claroscuro activado por apariciones borrosas-, la imagen que atrapa la atención del artista. Es la imagen en estado de gestación, de un hacerse indefinido, que

⁸⁹ FOCILLON (1983), p.75.

⁹⁰ N. SCHÖFFER: *Notice sur la vie et les travaux de Louis Dideron (1901-1980)*, L'Académie des Beaux-Arts, París, 1982. Año en el que este escultor (espacialista y cibernético) y teórico del arte francés de origen húngaro fue elegido miembro de la especialidad de Bellas Artes de la Academia Francesa. Les Mycéens n'ayant pour outils que des ciseaux de bronze ne pouvaient tailler que l'albâtre; les Dorien, du fait de leurs ciseaux de fer, purent tailler le marbre. Ainsi naquit la grande sculpture grecque. Sans ce ciseau, ni Phydias, ni Praxitès, p.20.

todavía es confuso y en consecuencia no permite vislumbrar la resultante final del proceso⁹¹.

Es inevitable rescatar la polémica entre la pintura y la escultura para recalcar algunas de las características definitorias de esta última. Durante los siglos XVI y XVII los tratados de arte⁹² hicieron hincapié en la superioridad de la pintura sobre la escultura, siendo Leon Battista Alberti quien abrió la controversia entre pintura y escultura al decir que «la Pintura y la Escultura son dos artes hermanas y nutridas de un mismo ingenio. Pero yo siempre preferiré el ingenio del pintor porque se ejercita en una cosa mucho más difícil»⁹³. Y Leonardo da Vinci quien elaboró todo un discurso a modo de *paragone* del que se extrae la conclusión de que la pintura es un proceso mental, mientras que la escultura se dedica a reflejar la realidad que nos rodea.

En más de una ocasión se ha simplificado e infravalorado a la escultura respecto a la pintura; sirva de ejemplo la siguiente definición: «La Escultura es el arte de la forma, por lo cual su expresión es de menos vivacidad que en la Pintura, y sus influjos llegan hasta nosotros atenuados por la fría naturaleza de las piedras, mármoles y bronces que la materializan. Al arte escultórico le faltan las luces del color, que son, respecto de la materia, lo que el brillo de los ojos respecto de los rostros humanos. La Escultura, por su naturaleza de árido trabajo manual y por la inexpressión de sus volúmenes, no participa de los privilegios de extensión de la Pintura [í] El concepto de la expresión en la Escultura debe buscarse en el propio volumen, dominado por la habilidad o transformado por el genio. El pintor dispone, para expresar y matizar, de todos los colores que realizan el prodigio de la animación. Mas el escultor sólo se sirve de un recurso para crear sus almas de mármol y de piedra: la sombra»⁹⁴.

Al ser la definición de los diccionarios recopilaciones sobre el conocimiento de un concepto en un momento dado vemos oportuno explicar la escultura a través de sus definiciones. En el *Diccionario de uso del español* de María Moliner es el «Arte de

⁹¹ LÓPEZ CHUHURRA (1986), pp.17, 24, 25, 31. Plantea cuestiones interesantes para reflexionar aunque carece del menor aparato crítico y bibliografía. Hace hincapié en el procedimiento empleado por el escultor, la problemática que debe resolver al crear una obra pero tomando como ejemplo la talla directa.

⁹² Abundan los tratados sobre la pintura y la teoría y práctica de la arquitectura pero son escasos los que se han dedicado a escribir sobre la escultura. A este respecto destaca la labor de L. B. Alberti, P. Gaurico, B. Cellini y, en España, *De varia conmesuración para la Escultura y la Arquitectura* (1585), de Juan de Arfe y *Las conversaciones sobre la escultura* (1786), de Celedonio de Arce y Cacho.

⁹³ L. B. ALBERTI: *De la pintura*, 1, en *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Tecnos, Madrid, 1999. [1ªed.1436], p. 92.

⁹⁴ PEREDA (s.f.), pp.295-297.

representar objetos o de crear formas bellas de bulto, con un material cualquiera como barro, yeso, madera, piedra o bronce⁹⁵. Y una definición más reciente: òArte de modelar, tallar y esculpir en barro, piedra, madera, metal u otra materia conveniente, representando de bulto figuras de personas, animales u otros objetos de la naturaleza, o el asunto y composición que el ingenio concibe/ Obra hecha por el escultor/ Fundición o vaciado que se forma en los moldes de las esculturas hechas a mano⁹⁶. Au

nque parece una definición más completa, la escultura es difícil de explicar y, como señala José Luis Sánchez, han sido los poetas los que mejor han ahondado en su esencia: òEllos han estado más cerca de la comprensión o de la más aguda interpretación de la obra de arte. Quienes impulsaron las vanguardias fueron los poetas, no cabe duda, aunque luego éstas crecieron sumando muchos discursos creativos distintos⁹⁷. Por ello nos quedamos con la definición que ofrece Manuel Vicent, a propósito de un artículo sobre el escultor Andreu Alfaro: òla escultura propiamente dicha es el aire que desplaza la materia trabajada por el artista⁹⁸.

Para penetrar en los secretos de la creación hay que sentir la materia, y entender el acto de crear como un proceso dialéctico en el que el escultor se embarca en una aventura y lucha con el espacio, con la materia y el vacío. José Luis Sánchez además de valorar el volumen, el bloque, considera el espacio como componente esencial de la escultura desde dos puntos de vista, por ello investiga las posibilidades formales a partir del espacio que ocupa la obra y tiene en cuenta el espacio circundante.

En escultura no solamente tiene cabida la noción de espacio y vacío frente al volumen y la masa; la luz implica tiempo, movimiento en la existencia real de la escultura. òLa luz es uno de los elementos modificadores del estado apariencial de la escultura. [í] Explica Jacques Lipchitz: òEs necesario que las formas plásticas estén dispuestas de tal modo, como para que de la totalidad surja una composición de luces reflejadas, sombras y concavidades⁹⁹. La luz modifica la presencia activa de la escultura. La escultura es luz, de ahí la importancia de saber iluminarla y el hecho nada ocasional de que el escultor sea fotógrafo de su propia obra. El modelado que confiere la luz a la escultura se convierte en la propia materia prima de la escultura; los infinitos instantes de luz tienen la capacidad de mostrar y sugerir la escultura en un juego de luces y sombras.

⁹⁵ MOLINER (2007), vol.1, p.1237.

⁹⁶ *La Enciclopedia*, t.7, Salvat, Madrid, 2003, p.5389.

⁹⁷ LUCAS (2002).

⁹⁸ M.VICENS: òAlfaro^o, *El País*, Madrid, 22-9-1991.

⁹⁹ LÓPEZ CHUHURRA (1986), p.37.

«El oficio de escultor obliga a un lento aprendizaje de variadísimas técnicas que retrasan considerablemente su madurez, su formación como artista; requiere de una mínima organización económica que dificulta estar encerrado en esa burbuja que todo creador anhela. Estas y otras servidumbres restan al escultor fuerzas para su proyección, lo que determina una menor incidencia en el amplio panorama de las artes plásticas»¹⁰⁰.

En este sentido, en una entrevista a Luis Chillida en referencia a la consideración de su madre como alguien clave en la vida y obra de Eduardo Chillida, reflexiona sobre cómo «La escultura es algo muy complicado que requiere una gran estructura alrededor, lo que supone mucho trabajo, no relacionado directamente con la «creación artística» y este tipo de trabajo le hubiese quitado tiempo y dedicación a lo que él tenía que hacer»¹⁰¹.

«Es en el taller donde al escultor se le reconoce, se le comprende y se le estima. Es en el taller donde el contemplador se adueña de la escultura, porque allí es donde se la conoce realmente y se la ama»¹⁰². En el taller de José Luis Sánchez, rebosante de espíritu y materia que atacar, los cajones, botes y herramientas se disponen según su utilidad, siguiendo un cierto orden, como en toda buena cocina que se precie. Chapas, ceras, recortes, dibujos y bocetos nos invitan a indagar en el origen de su creación.

Sobre el ambiente de trabajo del escultor en el taller contamos con varios testimonios desde la Antigüedad hasta nuestros días, siendo las *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, de Giorgio Vasari uno de los más célebres.

En el siglo XV Leon Battista Alberti en el tratado *De Statua* definía y dividía la escultura en función del material y la técnica utilizada: unos tallan y quitan, como los que trabajan con cera y tierra, otros sólo quitan para extraer la escultura a partir de un bloque de piedra, y hay quienes trabajan sólo añadiendo como los orfebres, que golpean el metal con el martillo¹⁰³.

Sin duda, cada uno de los materiales «requiere para su trabajo de unas prácticas de oficio muy concretas, que definen lo que se puede y lo que no se puede hacer con él, y que se guían por unas técnicas determinadas. Los escultores que ya no tallan ni esculpen, que no modelan ni vacían, han tenido que aprender otros oficios, de tal manera que, al quedar desplazadas aquellas sutiles prácticas que sirvieron para diferenciar el arte de los oficios

¹⁰⁰ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1978), p.15.

¹⁰¹ L. CHILLIDA: «Eduardo Chillida», en MOLINS (2003), p.79.

¹⁰² MARÍN-MEDINA (1980), p.114.

¹⁰³ L. B. ALBERTI: *De la escultura*, 2, en *De la pintura y otros escritos sobre arte*. Introducción, traducción y notas de Rocío de la Villa, Tecnos, Madrid, 1999, p.130.

mecánicos, han incorporado al arte trabajos como la forja, la hojalatería, la soldadura, la carpintería y los procedimientos industriales. La escultura contemporánea se acerca por esta vía a la vida real no ocultando, en muchos casos, el procedimiento, la técnica y el esfuerzo que generaron las obras [1] Los nuevos materiales y sus técnicas específicas ños sugieren la utilización de otro verbo: construir, lo cual supone pensar, proyectar y prever de antemano materiales heterogéneos que hay que medir, cortar y ensamblar con precisión. En una palabra, hay que utilizar otro tipo de mentalidad creadora, otras maneras de comprender el hecho escultórico que, en algunos casos, se aproximan a los modos de concebir la obra arquitectónica¹⁰⁴.

El filósofo italiano Luigi Pareyson define la ñnormatividadö como el hacer que ña la vez que hace, inventa el modo de hacerö, en este sentido los artistas que han abandonado las prácticas tradicionales de la escultura pueden reclamar llamarse con propiedad escultores ya que inventan nuevos modos de hacer y, por tanto, son ñformativosö. El hacer formativo es aquel que ñno se limita a seguir algo ya dado o a realizar un proyecto ya establecido, o a aplicar una técnica dispuesta de antemano o a seguir reglas fijadas, sino el que en el transcurso de la operación inventa el *modus operandi* y define la regla de la obra mientras la hace, la concibe mientras la ejecuta, y la proyecta en el acto mismo de realizarlaö¹⁰⁵.

La preferencia de Rainer Maria Rilke por la escultura se debía por ser ñmás esquivas al paso del tiempo, pero también por su condición de cosa y por su vocación de monumento, algo, esto último, que no debe ser interpretado como grande o espectacular, sino como el testimonio que nos avisa de lo que vamos olvidando, que es, cada vez, casi todo lo fundamentalö¹⁰⁶.

Ese necesario proceso mental y la materialidad del esfuerzo ennoblecen a la escultura. Precisamente ese aprendizaje y estudio del material que requiere la escultura es lo que dificulta la tarea.

Con las siguientes palabras se podrían sintetizar esos encantos de la escultura en los que José Luis Sánchez hace hincapié siempre que tiene ocasión: ñMuchas banales paradojas nos revelan el carácter eminentemente material de la escultura en relación con otras formas de arte. Lo que, hablando de la pintura, nos lleva a la metafísica, al *trompe*

¹⁰⁴ MADERUELO (1994b), pp.39-43.

¹⁰⁵ Ibidem, pp.37-38.

¹⁰⁶ CALVO SERRALLER: ñAbejasö, *Babelia/El País*, Madrid, 25-8-2007.

l'oeil o trampantojo, a la seducción visual, se convierte respecto a la escultura en contrariedad, sobrecarga y realismo brutal. Puede que sea ésta una de las reacciones negativas que el público le otorga. Difícil de dominar visualmente, casi siempre voluminosa, suele estar más puesta que expuesta, y siempre se prohíbe poderla tocar, siendo la sensación táctil su naturaleza misma y su justificación. Muchos museos y galerías la convierten en la pariente pobre de la pintura, condenándola a exposiciones mixtas donde hace el papel de relleno y donde mal iluminada, suele ser un obstáculo para la buena contemplación de los cuadros¹⁰⁷.

El camino que recorre la idea desde el cerebro a la mano ha fascinado a los que estudian el papel/rol creador del hombre y su proyección en la obra de arte. En escultura, muchos obstáculos se levantan entre el punto de partida, la idea, y el de llegada, la realización, la resistencia de la materia interviene en todas las etapas: la pulsión inmediata puede expresarse sobre una materia blanda, arcilla, yeso o cera. La talla directa requiere fuerza física, que ralentiza la impulsión original pero que origina otra como resultado¹⁰⁸.

¹⁰⁷ M. MOORE: Henry Moore, en MOLINS (1998), p.28.

¹⁰⁸ PINGEOT (1986). Le chemin que parcourt l'idée du cerveau à la main a fasciné ceux qui étudient le rôle créateur de l'homme et sa projection dans l'œuvre d'art. En sculpture les obstacles se dressent entre le point de départ, l'idée, et le point d'arrivée, la réalisation. La résistance de la matière intervient à tous les stades: la pulsion immédiate peut s'imprimer dans une matière molle, terre, plâtre ou cire. La taille directe demande de la force physique, elle ralentit l'impulsion originale mais elle en donne une autre, p.60.

CAPÍTULO III

PROCESO DE FORMACIÓN Y TRAYECTORIA EN LA ESCULTURA DE JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

Lo que el ejercicio debe ser con respecto al aspecto físico de nuestras vidas, la religión con respecto a nuestra moral y el estudio con respecto a nuestro intelecto, podría serlo el arte, y sólo el arte, con respecto a nuestro aspecto emocional. Percy C. Back, *The Scope of Music*, 1945.

1. Intuiciones. El germen de la escultura.

«Siempre es el mismo proceso: un sueño se convierte en fenómeno duradero, una idea toma forma, lo inconsciente de un solo hombre genial llega a la conciencia de la humanidad entera». S. Zweig, *El misterio de la creación artística*, 2007.

José Luis Sánchez nace en Almansa (Albacete) en 1926. En sus primeros años crece rodeado del bienestar de una familia perteneciente a la pequeña burguesía pero esto se trunca cuando su padre se vio obligado a buscar un modesto trabajo en Madrid donde en 1935 se traslada toda la familia. Al estallar la Guerra Civil es enviado a Almansa.

Es difícil precisar cuáles son los motivos, las causas que originan la dedicación de una determinada persona a cualquier actividad. Siempre serán imprecisas, nebulosas y el azar tendrá mucho que ver con unas determinadas consecuencias, y más aún si se trata del ejercicio de no importa qué oficio artístico.

José Luis Sánchez cuenta lo que pudo despertar en su más tierna infancia una primera atención por el arte. Por entonces los vulgares catarros, los enfriamientos, se curaban o aliviaban aplicando tintura de yodo en el torso. Y se daba la curiosa circunstancia de que su madre debía de tener una incipiente inspiración artística porque en su tierno pecho, aplicando con un pincel la tintura de yodo, solía dibujarle unas ingenuas escenas que, de forma repetitiva, querían representar o una corrida de toros o una procesión religiosa, en unos trazos rudimentarios que a él ahora en su recuerdo le sugieren una curiosa similitud con ciertos grabados de Picasso. Y así se alternaban, entre pecho y espalda, aquellos trazos que ella le mostraba orgullosa por medio de un juego de espejos, como depositarios fugaces de un popular imaginario.

Y de lo que en su recuerdo podía suponer aquella íntima operación cabría deducirse una variante freudiana, una transmutación interna, una especie de ósmosis artística en su tierna conciencia a través de las salutarias emanaciones del yodo materno¹⁰⁹.

¹⁰⁹ MOLINS (2003). De manera parecida Mary, la hija de Henry Moore, relata ese germen de la escultura: «Mi padre era el séptimo hijo de un padre que trabajaba en la mina [í]. Yo creo que sus padres ejercían una enorme influencia sobre él y sabemos que su lugar en la familia era el de hijo pequeño y eso significa que era el ojo derecho de su madre. Pero también era una madre ya mayor cuando él era un niño pequeño y era el único que estaba en casa con ella. Ella tenía un reuma terrible, por lo que mi padre le daba masajes en la espalda. Él siempre decía que esto había ejercido una influencia enorme sobre él para comprender la forma. Y, de alguna forma, se puede dar lectura

Había, en su infancia pueblerina, otros referentes artísticos. El orgulloso castillo roquero, imponente en su imaginación, la torre de la iglesia, con sus cúpulas y remates de azulada cerámica levantina, y las paredes desconchadas con sus capas de cal estratificada de los tapiales manchegos. Él deduce que también allí pueden estar durmiendo las raíces de su futura dedicación.



Castillo de Almansa, 1953, acuarela, 34 x 39 cm.

Pasado el tiempo recibe la influencia de una forma de la pintura que consistía en transportar, traspasar al lienzo aquellas o parecidas impresiones. Un tío abuelo¹¹⁰ por vía lateral, industrial de profesión, que alternaba sus rentas con el ejercicio de la pintura, vestido como en una obra de Chejov, salía al campo con su caballete, su caja de pinturas, su parasol blanco, y trataba de reproducir en aquellos rectángulos blancos lo que su vista alcanzaba. A José Luis todo aquello le llenaba de admiración y de curiosidad. Le impresionaba que aquellos signos que eran como hitos de su visión, castillo, torre, tapiales, fueran trasladados y como petrificados en aquellos lienzos; transformación que iba a dejar una profunda huella en su memoria.

Este venerable anciano, Adolfo Sánchez Mejías, era también el director de la Escuela de Artes y Oficios del lugar. En sus modestas aulas, alrededor de una estufa alimentada con serrín o leña, un escaso grupo de niños, delante de unos tableros situados

a esto hoy convertirlo en su escultura, porque vemos la solidez de los huesos por debajo de la superficie escultórica, pp.68-69.

Según la tesis de Schopenhauer: de la progenitora el artista hereda el talento y la sensibilidad, su personalidad artística; mientras que el padre transmite a sus hijos prendas tales como la integridad moral, la ambición y hasta la constancia y voluntad necesarias para realizar las obras proyectadas.

¹¹⁰ V.V.A.A. (2003), vol.1 Adolfo Sánchez Megías (Almansa, 1863-1944) fue fundador de la Escuela de Artes y Oficios de Almansa, 1908, y director de la misma a partir de 1911. Discípulo predilecto de Sorolla que estuvo becado en Roma. Su formación procedía de la escuela levantina y su estilo discurría más cercano al impresionismo que al costumbrismo al uso de la época, p.94.

en unos caballetes copiaban las manos, pies o cabezas, o las decorativas orlas con hojas, frutas o pájaros en unos pliegos grandes de papel *Canson* o *Guarro*, que así figuraba en las marcas de agua, primero encajando el dibujo con carboncillo, perfilando luego con unos difuminos fabricados con papel enrollado. Aquellas manchas, aquellas torpes líneas, eran consideradas por el profesor, que las corregía desde su autoridad. Aquí se dedicó a dibujar escayolas, llegó a aprendérselas de memoria, como sólo había cinco o seis modelos, concluida la serie, había que empezar de nuevo¹¹¹. Y aquella iniciación, aquel intento de trasladar unos volúmenes a un plano iban a ser, a lo largo del tiempo, como una constante en su quehacer, en su reflexión sobre el arte¹¹².

En su temporada de vacaciones, aún en su primera infancia, pasaba a veces algún tiempo en el campo, en contacto con la naturaleza, los árboles, los animales, las piedras o las nubes. Y aquellos motivos primeros de reflexión se adecuaban al entorno de lo que veía. La configuración de las ramas, los cantos rodados, la falsificación de lo natural con la apariencia, la transposición de formas, maduran en él una experiencia paulatina, un proceso silencioso que le obliga a hurgar en las materias naturales que el contacto con el campo pone en sus manos. Y así comprueba que una simple rama o un pedrusco es susceptible de modificaciones que van emanando de sus propios aspectos, de su capacidad de mimetismo con otras formas distantes, a veces opuestas. Talla maderas a punta de navaja, construyendo pequeñas maquetas de barcos, de muebles o de casas. Descubriría así el mundo del volumen, del relieve¹¹³.

Considera ahora que en estas inconscientes experiencias sería posible encontrar los orígenes de su camino iniciático, el ADN de su posterior trabajo.

¹¹¹ LOGROÑO, (1974), p.16.

¹¹² SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (2004). En la introducción de este catálogo José Luis Sánchez recuerda que aún conserva alguno de aquellos dibujos que me iniciaron en el aprendizaje del arte, en la medida del volumen, de las luces y las sombras. Ahora me parece más que curioso que esta incursión en el mundo clásico la vea contrastada con mi ocupación reciente como académico delegado en el Taller de Vaciados de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: los mismos yesos, los mismos torsos, las mismas diosas, manos, pies, grecas, que aquí se repiten, de allí procedían, p. 3.

¹¹³ TRAPIELLO (1976), p.177.

2. Tiempo de guerra, tiempos grises.

Yo soy bella, ¡oh mortales!, como un sueño de piedra,/y mi seno, en que todos a veces se afligieron,/para inspirar se ha hecho al poeta un amor/que igual que la materia es eterno y es mudo. Charles Baudelaire, La belleza, XVII, *Las flores del mal*, 1998 [1ªed.1840].

Antes de que comenzase la Guerra Civil, y obligada por las penurias económicas, su familia emigra a Madrid, pero por poco tiempo. Vuelven a Almansa donde amparados y acogidos por el clan familiar van a transcurrir tres años sin más sobresaltos que los causados por la escasez, pues la ciudad permaneció todo el tiempo en zona republicana, alejada del frente. Es un tiempo de niñez libre, sin vigilancia familiar, con ausencia paterna. Los niños jugaban a la guerra en los ratos que dejaban libre la asistencia a la escuela. En la zona estuvieron acampadas las Brigadas Internacionales, y ello influyó indudablemente en José Luis llevándolo a una reflexión en la que se mezclaba un idealismo personal y el descubrimiento de una nueva realidad referida a otros países, a otras tierras, a otras lenguas que daban una distinta dimensión a su vida, que situaban en ella unos gérmenes que a lo largo del tiempo condicionarían su porvenir.

Él guarda un recuerdo muy vivo de aquellos años, de aquellas escuelas republicanas, de esos formidables maestros de la escuela de primera enseñanza formados en los principios de la Institución Libre de Enseñanza, guiados por el criterio de que todas las ideas teóricas se debían contrastar en la práctica, lo que permitía obtener un aprendizaje más inmediato¹¹⁴. Recuerda con cariño a sus maestros Severino Termel y Francisco Moreno.

Al acabar la guerra y recuperar su padre el empleo en el Ayuntamiento, la familia vuelve definitivamente a Madrid. Y aquellas vivencias habían de contrastar al incorporarse, con doce años, al Instituto Nacional Cervantes, que estaba entonces situado en la calle de Prim y donde cursa el bachillerato, con un cuadro de magníficos profesores, encogidos aún por el miedo de sus recientes depuraciones políticas, mezclados a su vez con algunas incrustaciones falangistas y religiosas que, con la consigna de convertir aquellos jóvenes en ómitad monje, mitad soldado, convirtieron su adolescencia en una amarga pesadilla.

Es un estudiante aplicado, más atraído por la literatura y la historia que por las matemáticas. Conserva un buen recuerdo sobre todo por algunos de los profesores:

¹¹⁴ LOGROÑO (1974), p.16.

Mingarro, Cardenalí El dibujo nos lo enseñaba Rafael Vázquez Aggerholm, hijo de don Daniel Vázquez Díaz¹¹⁵. Se da la circunstancia de que uno de sus profesores, el de ciencias, preparaba un libro de texto en el que precisaba de ilustraciones que la tecnología de la época obligaba a realizar manualmente. La facilidad para el dibujo que apuntaba en José Luis conduce a ser elegido para realizar esas láminas que él va dibujando partiendo de las imágenes que observa a través de un elemental microscopio. La reproducción manual de aquellas imágenes que agrandaban las lentes del microscopio, aquellos tejidos, aquellas fibras coloreadas, le hicieron entrar en un nuevo mundo visual, de formas y ritmos irreales, que dejaron en su memoria un poso fértil que propiciaría en el futuro una más fácil comprensión del arte que iría conociendo posteriormente; un universo visual que ya no estaría supeditado a la apariencia normal de las cosas, una nueva dimensión de la realidad.

Autodidacta en su formación artística, desde muy niño dibuja y modela, òtalla maderas a punta de navaja, construyendo pequeñas maquetas de barcos, de muebles o de casas. Descubriría así el mundo del volumen, del relieve, y veía que iba logrando plasmar con facilidad lo que en el plano del papel me dejaba tan descontento¹¹⁶.

Con diecisiete años tiene que dejar de asistir al Instituto y, con el objeto de no ser una carga para la débil economía familiar, comienza a trabajar en una entidad bancaria (en el antiguo Banco Central, en la calle de Alcalá), en la sección del Depósito de Valores. Al tener que compaginar el trabajo con el estudio se ve obligado a elegir una carrera por la que no tenía vocación y para la que no va a contar con ninguna tradición ni contacto familiar: la carrera de Derecho. Su vocación más le encaminaba a la Escuela de Arquitectura o al menos de Aparejadores, cuyos estudios inicia, dándose cuenta de que no tenía capacidad para ello, y sobre todo porque eran unos estudios absolutamente incompatibles con una jornada laboral de ocho horas. La creación de una academia nocturna (San Raimundo de Peñafort) para los estudios de Derecho, creada por el S.E.U. (Sindicato Español Universitario), y con suma dificultad, poco a poco va aprobando aquellas áridas asignaturas¹¹⁷.

òLa escultura era el descanso que le concedía al Castánö, era òla única manera de poder escapar al frío aprendizaje académico¹¹⁸. Así, su paso por la Universidad, aunque no fuera la de Bellas Artes, le dio una elegancia intelectual, una disciplina científica, un òcuidado mentalö que pondría al servicio del arte.

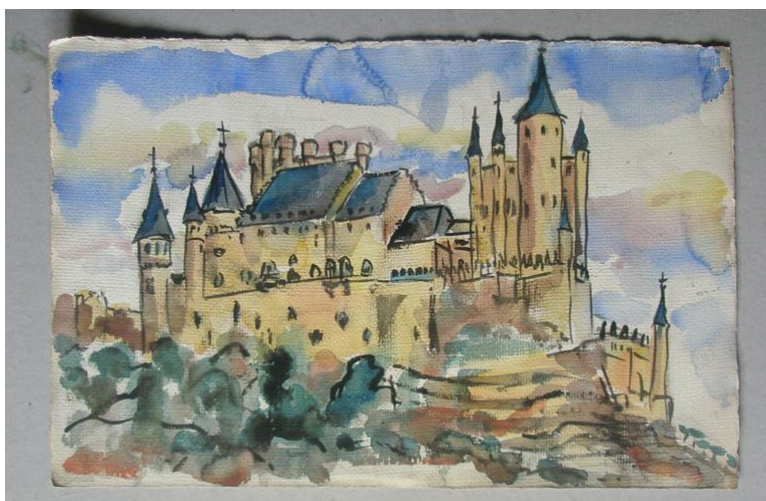
¹¹⁵ LOGROÑO (1974), p.19.

¹¹⁶ TRAPIELLO (1976), p.177.

¹¹⁷ TRAPIELLO (1976), p.178. Se licencia en Derecho por la Universidad Central y en tercer curso comienza a preparar una posible salida: oposiciones para ingresar en la Escuela de Judicatura.

¹¹⁸ DE CASTRO ARINES (1954d), sin p.

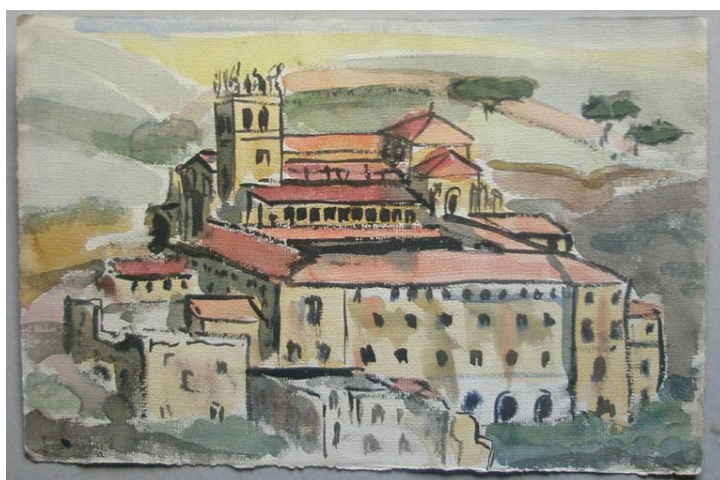
Mientras tanto, su inclinación por las artes está latente y se ve incentivada por sus amistades más próximas, que por lo general son jóvenes que preparan su ingreso en la Escuela de Arquitectura. Con estos amigos va a dibujar y pintar a las ciudades cercanas a Madrid. Sus fines de semana serán dedicados, como el que va de caza, a ir recorriendo Toledo, Segovia, Ávila, los alrededores de Madrid, tomando apuntes, haciendo acuarelas de factura suelta. De su escondida dedicación a la pintura hay que señalar varios paisajes de fuerte espontaneidad, como el del *Monasterio de Santa María del Parral de Segovia* y el *Alcázar de Segovia*. Robando tiempo a las horas del trabajo, también va con frecuencia al Museo del Prado, y de vez en cuando al Casón del Buen Retiro (entonces Museo de Reproducciones Artísticas) y allí copia con paciencia los yesos que le familiarizan con la escultura clásica grecorromana, renovando aquellas clases de la Escuela de Artes y Oficios de su infancia, empapándose de la historia de la escultura. Además oí A la salida de clase recorría solo o con amigos las exposiciones que se hacían en las escasas galerías óCano, Vilches, Círculo de Bellas Artes- que exponían el arte muerto de entonces¹¹⁹.



Alcázar de Segovia, 1952, acuarela, 33 x 50 cm.

Este grupo de amigos estudiantes (Ruiz Hervás, Fernández Pirla, Gárate, Berrocal, Higuera) le animan a asistir por las tardes a las clases que el escultor Ángel Ferrant imparte en la Escuela de Artes y Oficios de la calle del Marqués de Cubas, y es allí donde José Luis Sánchez apura el escaso tiempo que dedica a sus estudios de Derecho. Este contacto con Ferrant será decisivo en su futura dedicación a la escultura.

¹¹⁹ TRAPIELLO (1976), p.178.



Monasterio del Parral, 1952, acuarela; 33 x 50 cm.

Vemos así un encadenamiento de situaciones que parece discontinuo, pero que a la vez no deja de ser coherente: dibujos terapéuticos en su pecho y espalda donde el cariño materno quizá infundió su despertar al arte; clases en la Escuela de Artes y Oficios bajo la admiración de su tío-abuelo pintor; trasladar a papel, con plumillas de colores las sorprendentes visiones del microscopio; dibujar los rincones pintorescos de cercanas ciudades históricas en cuadernos de viaje; el Casón y su mundo mitológico; Ángel Ferrant y su modernísima visión de la escultura y de la pedagogía artística. Todo ello sumido en un ambiente gris poco propicio para la cultura y de una incomodidad social que han de ser factores contradictorios que van a acompañarlo en su vocación artística, su dedicación a la escultura.

3. Ángel Ferrant.

¿La misión de nuestras manos ha de consistir en evidenciar estructuras imaginadas por el arquitecto que vive en nosotros? Ángel Ferrant, *Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios*, 1997.

Hijo de pintor, Ángel Ferrant no quiso serlo porque siempre le sedujo más un cuerpo que una lámina; un cartón le pedía unas tijeras antes que un lápiz. Un buen día se encontró hecho profesor de arte; y es, en efecto, el profesor ideal de escultura, porque se trata de un apasionado de la técnica manual y porque su enseñanza, igual que su pluralidad de horizontes formales, carece de límites. Odia la rutina y la repetición, cree que no hay por qué repetir lo dicho; hay muchas más cosas en el mundo de las formas, y pueden decirse todas, ya que están inéditas¹²⁰.

Con Ángel Ferrant, a quien considera su maestro, José Luis Sánchez descubrió el sentido de la escultura, dedicándose a ella desde entonces con pasión. Para él una conversación con Ángel Ferrant equivalía a todo un curso de arte. Con él se nos resolvían dos grandes problemas de oficio: trabajar con toda clase de materiales, aunque fueran primarios-arcilla, yeso, piedra, etcétera-, y la posibilidad de disponer de un local adecuado. Luego estaba lo más importante: su presencia. En una exposición suya [en la Galería Clan, Madrid] fue donde por primera vez pude contemplar esculturas, no estatuas. Aquellos móviles maravillosos. Por eso, cuando decidí ir con Ferrant ya sabía qué tipo de hombre, de maestro, iba a encontrarme. Era fenomenal. Su método: dejarnos hacer lo que quisiéramos. Un milagro. A veces, con mucha discreción, con mucha sabiduría, te sugería algunas cosas tan interesantes, te prestaba libros, revistas de arte. Una ayuda imprescindible para nosotros¹²¹. Ángel Ferrant no se limitó a esculpir, sino que intentó estudiar seriamente y sin pedanterías, la historia de la escultura y aquello a lo que este arte podría aspirar en nuestro siglo¹²².



Ángel Ferrant con algunos de sus alumnos.

¹²⁰ GAYA NUÑO (1957), p.118.

¹²¹ LOGROÑO (1974), pp.26-27.

¹²² AREÁN (1967b), p.39.

Ferrant fue profesor de modelado y vaciado en Madrid a partir del curso 1934-35, desarrollando òun magisterio abierto y estimulanteö. En clase de Ferrant cada alumno se manifiesta con entera libertad. òLos objetos deben ordenarse según una lógica que, sabemos, es solamente escultórica, artística. Ferrant no duda en mutilar, seccionar o atornillar objetos. Lo que cuenta es el resultado, la armonía final. Se olvidan las partes a favor de la sensación completa y se tiende a la <totalidad constructivista> basada en una ordenación según volúmenes y formas. El arte sigue estando en el terreno de las emociones, sobre todo aquellas que surgen del contacto directo con la vida, de la relación del hombre con la naturaleza. La combinación de formas está encaminada a la sugerencia y a la sorpresa, pero siempre partiendo de datos que remiten a la realidadö¹²³. Ferrant òrechaza completamente la primacía de las obras ejecutadas en materiales nobles, para favorecer más bien una valoración equitativa de todos los materiales tradicionales y nuevos, que pueden ser objeto de uso escultórico, incluidos los efímerosö¹²⁴. Así, la clase pone a su disposición materiales y utensilios para trabajar. Se talla piedra y madera, se modela el barro, también se construye en el aire con estructuras metálicas, con alambres y listones.



Escultura mutable, 1952, terracota, 30 cm. y 55 cm.

Para Ferrant òla misión de nuestras manos ha de consistir en evidenciar estructuras imaginadas por el arquitecto que vive en nosotrosö. Sus escritos reflejan su preocupación sobre òla naturaleza de la escultura y del proceso creativo que conducen a una radicalización de sus propios experimentos plásticosö. En ellos suele abordar òla duda que tiene para el escultor el cultivo de la duda sistemática, del cuestionamiento de toda

¹²³ FERNÁNDEZ (1997), pp.55-56.

¹²⁴ ARNALDO (1997), p.33.

resolución escultórica cuya presencia no apunte a manifestar la instancia de la exploración formal para el propio espectador¹²⁵.

õFerrant parte de la base de que la obra definitiva nunca llega, siempre está por hacer, por inventar. Además, hay que dejar un margen al azar, a la sorpresa y, sobre todo, a la duda. Conformarse, no dejarse sorprender y, sobre todo, no dudar atentaría contra sus principios de artista. [í] el oficio de escultor supone un gran esfuerzo, tanto físico como mental. õCompaginar la tortura del trabajo más rudo y sucio que puede haber, con la actividad mental necesaria para percatarse de las posibilidades expresivas de toda forma en los dominios del espacio; soportar la impaciencia que una manipulación extraordinariamente premiosa causa, junto a la comezón ardiente sin cuya tensión no puede darse la obra, son factores que le colocan a uno al borde de lo insufrible. Es perfectamente explicable que no haya más escultores de oficio, o que entre los de oficio sea rarísimo el escultorõ¹²⁶.



Puerta del Sol, 1952, tinta, 32 x 46 cm.

José Luis va tanteando las diversas variantes. Ensayo primero unas formas aéreas, influidas por los móviles de Ferrant¹²⁷, que a su vez emparentaban con la escultura de

¹²⁵ ARNALDO (1997), p.39.

¹²⁶ FERNÁNDEZ (1997), p.73.

¹²⁷ FERRANT: *La esencia humana de las formas*, Altamira, Santander, 1952. Ensayo escrito dos años antes y publicado en *Ínsula* en los nº3 y 74 de enero y febrero, respectivamente, de 1952, que se centra en el análisis de los móviles; õNaturaleza de los móvilesõ, 1950, artículo sobre los móviles en el último número de la revista literaria santanderina *Proel*. En el móvil todo es verdadero, real: ponderación, equilibrio, levitación. En él la ley de gravedad no solamente no puede escabullirse, sino que se manifiesta desnuda y en su carne-o su médula- de cuerda o alambreõ, p.153.

Cfr. V. MARRERO: *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*, Biblioteca del pensamiento actual, Rialp, Madrid, 1954, pp.61-66. Hace hincapié en la amistad entre Calder y Ferrant destacando la capacidad de invención de ambos, lanzando la pregunta de cuál de los dos debe considerarse el primer creador en el terreno de los móviles.

Cfr. FERNÁNDEZ (2008), Ferrant õEn su sistema creativo buscar recoger las soluciones más idóneas de todas las formas artísticas, las del pasado y las del presente, para luego reunir las en un

Calder¹²⁸. Hay que aclarar que la información en aquella época gris, en aquel aislamiento cultural, es muy escasa, por no decir nula. A la clase de Ferrant llegan algunas revistas en especial la alemana *Die Kunst*, que les pone en contacto con las vanguardias. Algunas de aquellas construcciones abstractas llegarían a ser expuestas en la primera exposición de arte abstracto que se celebra en Madrid, en el número 15 de la Puerta del Sol¹²⁹, en mayo de 1954, en la Librería Fernando Fe, donde se crea una galería de arte que, con el sobrenombre *Artistas de Hoy*, se dedicará al arte de vanguardia. Así lo indicaba el que sería director de la sala durante varios años, Manuel Conde¹³⁰, en la invitación de dicha exposición: «Nuestra galería para artistas de hoy cumpliendo los propósitos rigurosos que justifican su actual etapa, expone ahora una selección de obras- pinturas, esculturas y objetos- representativas de esa tendencia o actitud ética tan específicamente fiel a nuestro tiempo que es el Arte abstracto». Las esculturas abstractas de José Luis Sánchez «ejecutadas con hierros, alambres y otros elementos de similar porte, integran su primera afirmación pública ó colectiva»¹³¹. Algunas, como *Gravitación*, incluso formaron parte de algunas secuencias de la película *Muerte de un ciclista*, de Bardem. Son piezas de iniciación que se destruyeron después.



Exposición *Arte Abstracto* en la Librería Fernando Fe. Madrid, 1954.

todo final. De esta circunstancia deriva, en parte, la impresión de que Ferrant está influido por otros artistas (Calder, Arp, Miró, Julio González), pero sin seguir a ninguno. A Ferrant no le interesa ocultar las fuentes visuales de las que bebe, rastrea copiosamente en sus dibujos, sino más bien ponerlas a prueba, p.16.

¹²⁸ Véase F. CALVO SERRALLER: «Calder: la gravedad y la gracia» en *Calder*, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 2004, pp.5-38; M. BARRERO HERMOSA: «Intuiciones dinámicas y pensamientos *in stabiles* de una escultura en movimiento. Alexander Calder», *Anales de la Historia del Arte*, vol.11, 2001. Interesante artículo que trata sobre la importancia en la obra de Calder del movimiento, el espacio, el tiempo, la percepción de la obra y la experiencia del objeto. Hace hincapié en la colaboración entre Picasso y González para el desarrollo de la escultura contemporánea posterior, y reflexiona sobre la idea del dibujo en el espacio.

¹²⁹ El dibujo *Puerta del Sol* ilustra la portada de la revista profesional universitaria *Guía*, Jefatura Nacional del S.E.U., Madrid, de mayo de 1953.

¹³⁰ Manuel Conde fue crítico, poeta y teórico del grupo *El Paso*. Véase C. TUDELILLA: «El paso a la moderna intensidad», en V.V.A.A. (2009), pp.13-47.

¹³¹ LOGROÑO (1974), pp. 39-40

José Luis reflexiona sobre la forma de abordar la escultura y acaba inclinándose por someterse a una disciplina que le proporcione un oficio que no tenía, unos medios que le faciliten un dominio de la materia, de la transformación de la materia, que al fin y al cabo es la esencia de la escultura.



Cabeza a lo Modigliani, yeso, 1952.

En la clase de Ferrant, la primera talla que realiza es una cabeza que después de terminada titula *Cabeza de los ojos azules*¹³². Ha partido de un bloque de escayola, que ha trabajado con cinceles metálicos. No hay dibujos previos ni una idea preconcebida. Va tallando lentamente y van apareciendo los volúmenes, los rasgos, las texturas, las huellas que dejan los útiles de trabajo. El yeso es finalmente pulido, lijado, abrigantado. Es su primera escultura, que aún conserva. Poco después se atreve con la piedra, y sobre un bloque de arenisca talla una expresiva cabeza de niño.



Cabeza de los ojos azules, 1952.

Más tarde queda seducido por el sistema de modelado en hueco¹³³, edificando la forma desde la base, en un sistema que imita la técnica tradicional de la cerámica

¹³² *Cabeza de los ojos azules*, 1952; yeso tallado; 29 x 20 x 22 cm. *Exposición: XXVII Bienal Internacional de Arte de Venecia*, Pabellón de España de Venecia, 1954; *José Luis Sánchez*, Ateneo de Madrid, Sala del Prado, del 23 de marzo al 6 de abril de 1955; *Antológica 1954-65*, Ateneo de Madrid, del 25 al 30 de junio de 1956; *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril, 1981; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: FERRANT (1955a), p.18; V.V.A.A. (1981a), p.27; V.V.A.A. (2010a), p.29.

¹³³ ARNALDO (1999a). Ferrant enseñó la técnica de modelado en hueco a varias generaciones de escultores y arquitectos que pasaron por sus clases de Artes y Oficios en Barcelona y en Madrid.

primitiva, sin utilizar el torno. La forma se va elevando en el aire, y entre lo conseguido y lo que queda por construir se establece un diálogo muy creativo. La materia tiene una dinámica expansiva que hay que dominar, dirigir a un fin. Es un proceso muy gratificador, una lucha en la que hay que poner todos los sentidos. Con este sistema va construyendo sus primeras obras, entre las que destaca la titulada *Cabeza del collar*¹³⁴, en la que podemos ver resonancias de toda la escultura primitiva, fenicia, etrusca, mediterránea, y que va a permitir establecer desde entonces una inclinación constante hacia las formas primarias y populares del arte, lo que tendrá una enorme influencia en su obra futura.



Cabeza del collar, 1954.

Realiza varias cabezas, que talla directamente en yeso, componiendo rotundos bloques cerrados de líneas precisas. Es el comienzo de toda una serie de cabezas que irá creando con los años hasta llegar a la delicadeza de los retratos en bronce de su familia.

En una de esas primeras cabezas, una cabeza de niña con coletas, que ha sido construida con esa técnica de modelado en hueco, va a desarrollar su primera escultura

La escultura se levanta en el vacío, se modela de abajo hacia arriba, añadiendo poco a poco los churros de barro. No se trabaja, por tanto, un trozo macizo de arcilla, sino que se hace crecer la forma sobre el caballete, como en la cerámica. Manteniendo el concepto formal o la idea de la figura en la mente, se va edificando en hueco la pieza. Por lo tanto, el volumen se desarrolla y crece en el mismo proceso de creación. Ferrant señaló lo ejemplar de este modo de hacer al insistir en la idea de que modelar es dibujar en el espacio, p.65.

¹³⁴ *Cabeza del collar*, 1954, terracota, 34 x 14 x 25 cm. Exposición: *José Luis Sánchez*, Ateneo de Madrid, Sala del Prado, del 23 de marzo al 6 de abril de 1955; *Antológica 1954-65*, Salas de Exposiciones del Ateneo de Madrid, del 25 al 30 de junio de 1956; *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril, 1981; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: FERRANT (1955a), p.28; DE CASTRO ARINES (1959), p.10; V.V.A.A. (1981a), p.30; V.V.A.A. (1985b); SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.17; VALLIER (1993), p.48; V.V.A.A. (2010a), p.33.

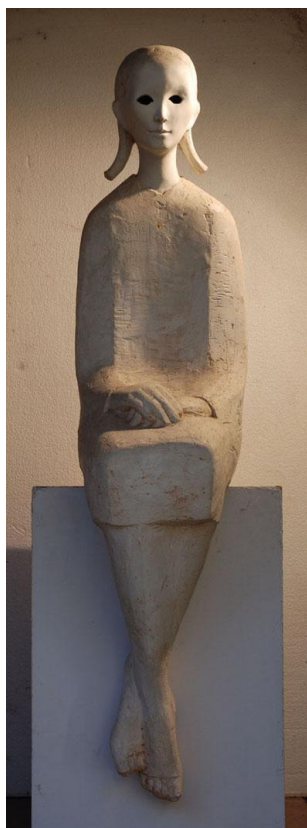
completa. Es la llamada *Niña sentada*¹³⁵, en la que una forma previamente resuelta, la cabeza, va a incorporarse al resto del cuerpo que realiza tallando un bloque de escayola en el que la materia manifiesta con evidencia la huella de las herramientas que la han tratado. Sus ojos vacíos recuerdan a algunas cabezas femeninas egipcias, a la estatua griega de bronce del siglo V a.C que representa a Zeus o Poseidón. En *De Anima*, Aristóteles señala los ojos como la parte más transparente del cuerpo humano, el punto de encuentro entre la luz o el color exterior y su equivalente interior. Con Hegel òla estatua sin ojos nos mira con todo su cuerpoö. Una figura que no representa a ningún ser en particular pero cuyo vacío interior nos recuerda a todos al situarnos en un espacio intemporal. El juego de la superficie curva ondulante de esta niña presenta una realización plástica de gran calidad y belleza. La sencillez de líneas, los brazos pegados al cuerpo hablan de las esculturas de los templos egipcios. Hierática, con un halo misterioso como el de las civilizaciones de la Antigüedad. Expresivos ojos vacíos que comunican vida. òí sus ojos no veían y, sin embargo, no parecía ciego, pues la gracia habitaba en sus ojos vacíos. Creo que el artista lo hizo así para mostrar a todos que en su corazón llevaba la inextinguible luz de la sabiduríaö¹³⁶. Lo que puede tener de ídolo arcaico queda, en parte, eclipsado por detalles tan modernos como las dos coletas y el esquemático vestido que nos transportan al más puro minimalismo de volúmenes cerrados y limpios.

El grupo de sus amigos más cercanos, Berrocal, Pirla y Maite Currás, todos ellos alumnos de Ferrant, tienen la peregrina idea de presentar la *Niña* en la Exposición Nacional de Bellas Artes que se celebraba todos los años en el Palacio de Cristal y en el de Velázquez del Retiro madrileño. Todo ello con la resistencia de José Luis que lo consideraba un disparate. Pero la cándida *Niña* obtuvo una medalla de bronce,

¹³⁵ *Niña sentada*, 1953, yeso, 158 x 35 x 48 cm. El original de esta obra se encuentra, en muy malas condiciones, en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, por ser medalla de bronce de la Exposición Nacional de Bellas Artes. Posteriormente hizo una copia con ligeras modificaciones para su exposición en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid. Y recientemente una reproducción en resina de poliéster para ser expuesta en el Museo Antiguo Convento de la Merced de Ciudad Real en 2010. Ésta será instalada a finales de 2011 en la entrada del I.E.S. Escultor José Luis Sánchez, en la Avenida José Hernández de la Asunción de su ciudad natal. Exposiciones: *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, 1954; *José Luis Sánchez*, Ateneo de Madrid, Sala del Prado, del 23 de marzo al 6 de abril de 1955; *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril, 1981; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: òExposición Nacional de Bellas Artesö, *El Correo de Zamora*, Zamora, 19-6-1954; òExposición Nacional de Bellas Artesö, *Informaciones*, Madrid, 27-5-1954; òLos premiados en la Exposición Nacional de Bellas Artesö, *YA*, Madrid, 4-6-1954; òMedallas en la Exposición Nacional de Bellas Artesö, *ABC*, Madrid, 29-5-1954; J. M. PÉREZ LOZANO: ò556 obras en la Exposición Nacionalö, *Signo*, Madrid, 12-6-1954; òJosé Luis Sánchezö, *RNA*, Madrid, mayo 1955, pp.45 y 47; Catálogo oficial *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Ministerio de Educación Nacional Dirección General de Bellas Artes, Palacios del Retiro, Madrid, 1954; FERRANT (1955a), p.12; V.A.A. (1981a), p.29; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.16; VALLIER (1993), p.49; V.V.A.A. (2010a), pp.30-31.

¹³⁶ Con estas palabras se refería Cristodoro a la escultura de Homero.

emparentada con la del escultor Joaquín García Donaire en la citada exposición, por entonces aún marcada por el academicismo más tradicional. Esto supuso para él un estímulo importante para su trabajo y una confianza mayor en el futuro. También fue una garantía que facilitó que algunas obras de José Luis fueran enviadas a la XXVII Biennale di Venezia¹³⁷ de 1954, en la que el marqués de Lozoya era el comisario de España.



Niña sentada, 1953.

Camón Aznar calificaba la *Niña sentada* de José Luis Sánchez como una de las òrvelacionesö de la Exposición Nacional de Bellas Artes: òuna niña en el colmo de la inocencia, con primaveral encanto de capullo, con un modelado tímido y sólo insinuado, pero que deja patente toda la graciaö¹³⁸. En ese mismo año Salvador Jiménez resaltaba òla delicia transida de poesía, de maravilla, de acierto, de gusto y de gracia de José Luis Sánchezö al presentar una niña òdesprovista de gangas, hecha y resuelta en puro primorö¹³⁹. Y un año más tarde, cuando el Club La Rábida y el Ateneo sevillano organizaron una exposición de escultura al aire libre en el Parque de María Luisa, Enrique Sánchez Pedrote indicaba cómo el artista òresuelve, en su aparente simplicidad, una serie de interesantísimos problemas estéticos y de expresión; hay un encanto espacial y conmovedor en esa criatura de aire hospicianoö¹⁴⁰.

Sirva todo ello para intuir unos principios en los que José Luis Sánchez está reconstruyendo para sí, inconscientemente, sometido a su propia disciplina y a la evidencia de la materia que trata de transformar, una especie de elemental repaso a la historia de la escultura como oficio.

¹³⁷ CORTÉS CAVANILLAS (1954), p.35.

José Luis Sánchez aprovecha la ocasión para acercarse a esta soñada ciudad quedando para siempre deslumbrado por su esplendor. CAMÓN AZNAR (1954a). Para esta exposición lleva tres tallas directas en yeso (*Cabeza de los ojos azules*, dos cabezas de hombre), la *Cabeza de niño*, reproducida en blanco y negro, de talla directa en piedra de Novelda, y la *Cabeza de mujer* vaciada en yeso. Véase V.V.A.A.: *La XXVIII biennale di Venecia*, Alfieri Editore, Venecia, 1956.

¹³⁸ CAMÓN AZNAR (1954b).

¹³⁹ JIMÉNEZ (1954b).

¹⁴⁰ SÁNCHEZ PEDROTE (1955), sin p.

4. Becas y primeros viajes. Roma, Milán, París.

El placer -uno de los más auténticos- de darse cuenta de que alguien se ve obligado a escoger, que no puede tener dos cosas a la vez. Es una llamada de atención a lo trágico de la vida, que consiste en el hecho de que un valor no se concilia con otro. Cesare Pavese, *El oficio de vivir*, 2005 [1ªed. 1992].

Esta decisión de dedicarse a la escultura choca en un principio, dada su edad y situación ante la vida y ante su familia, con una dificultad que se salvaría como tantas cosas ante el destino por medio del azar. Consideremos primero su situación. Tiene más de veinte años; ha terminado la licenciatura de Derecho; puede regresar al Banco en el que había pedido una excedencia temporal; tiene pendientes las prácticas de la Milicia Universitaria, y ha decidido, dentro de este cúmulo de circunstancias, dedicarse a una actividad en la que todo van a ser dificultades. Nula consideración social, necesidad de medios, de taller, perspectiva de imposibles encargos. Tirar por la borda un título universitario que podría ayudarle a escalar puestos en la oficina, con un porvenir seguro, no sería del agrado de sus padres, aunque el hecho de haber realizado sus estudios sin depender de ellos podría tranquilizar su conciencia.

Visto desde aquí, con la probable perspectiva que otorga el paso del tiempo, las cosas las podemos considerar de otra forma. Pero situados en los años 50, la decisión habría que considerarla, sino heroica, por lo menos de gran mérito, e insensata.

El ambiente artístico en Madrid, aún siendo muy pobre, empieza a remover las cenizas que han dejado las generaciones de preguerra, las vanguardias estranguladas. Son muy pocos los ecos que llegan de fuera, todavía bajo los efectos de una guerra terrible. España sufre un aislamiento absoluto. Es necesario salir fuera para saber qué pasa, qué hay, quitarse de encima las telarañas de una incultura feroz. Y es labor de muy pocos el luchar con la indiferencia, y el miedo mezclados, de una sociedad que se rehace a duras penas de los desgarros de tres años de lucha entre hermanos y de una posguerra llena de penuria.

Por primera vez se ofertan unas becas, dotadas muy modestamente, para que jóvenes artistas puedan salir al extranjero. Son convocadas por la Delegación Nacional de Educación, con iniciativa de Gaspar Gómez de la Serna, del pintor José Romero Escassi, y con la asesoría de Enrique Lafuente Ferrari. Se denominan *Bolsas de Viaje para artistas plásticos* y tienen como finalidad facilitar a los jóvenes artistas la visión de lo que se hace

fuera de España para recuperar, quizás, tanto tiempo perdido en aquel triste aislamiento. Las becas limitan la edad a 35 años. Esta es la circunstancia que va a servir para poner en marcha el motor que de ahí en adelante va a determinar toda una vida. José Luis confecciona un *dossier* con la poca obra que hasta entonces había realizado y se presenta por partida doble: como escultor y como pintor. El criterio del jurado, como veremos más adelante, es estimular aquellas propuestas que presentasen signos de inquietud, de lo que podríamos llamar modernidad, con lo que se consigue, en las tres convocatorias que tuvieron lugar, reunir un elenco artístico que en un altísimo porcentaje ha tenido una confirmación absoluta en el panorama artístico de la segunda mitad del siglo XX.

En la publicación *38 artistas jóvenes*¹⁴¹ figuran algunos supervivientes de la guerra; jóvenes discípulos de Benjamín Palencia y de la llamada Escuela de Vallecas¹⁴² (Álvaro Delgado, Menchu Gal, Martínez Novillo, Redondela) seguidos de nombres que el paso del tiempo confirmaría el buen criterio de los seleccionadores: Antonio López¹⁴³, Lucio Muñoz¹⁴⁴, Feito, Mompó¹⁴⁵, Antonio Suárez¹⁴⁶, Amadeo Gabino, Manolo Molezún, María Antonia Dans¹⁴⁷, Julio López Hernández¹⁴⁸, Carmen Laffon¹⁴⁹, Berrocal¹⁵⁰, José

¹⁴¹ GÓMEZ DE LA SERNA y LAFUENTE FERRARI (1955). La exposición recorrió varias ciudades españolas. José Luis Sánchez, aprovechando su experiencia con los catálogos del Ateneo, empaginará éste, lo que le pone en contacto directo con la mayoría de los artistas que aparecen aquí recogidos.

¹⁴² Véase J. CORREDOR MATHEOS: *Vida y obra de Benjamín Palencia. Y La Escuela de Vallecas. La nueva visión del paisaje*, catálogo de la exposición en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1990.

¹⁴³ M. FERNÁNDEZ-BRASO: *La realidad en Antonio López García*, Rayuela, Madrid, 1978. Y el catálogo, *Antonio López*, publicado con motivo de la exposición celebrada en 2011 en el Museo Thyssen Bornemisza de Madrid comisariada por su hija María López Moreno. Antonio López García (1936) se instala en Madrid en 1949 y asiste a la Escuela de Artes y Oficios y posteriormente a la Escuela de Bellas Artes donde se forma entre 1950-1955. Destaca pronto por su maestría en el dibujo y se decanta por la estética del realismo obteniendo reconocimiento internacional.

¹⁴⁴ V. NIETO ALCAIDE: *Lucio Muñoz*, Lerner & Lerner, Madrid, 1990.

¹⁴⁵ *Manuel Hernández Mompó: pinturas, esculturas y dibujos*, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 2005. Manuel Hernández Mompó (1927-1992) coincide en la Escuela de Bellas Artes de Valencia con otros jóvenes artistas como Eusebio Sempere o Juan Genovés. En 1951 viaja por primera vez a París donde contacta con los pintores informalistas. Con una beca del Departamento de Cultura se instala en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Participa en exposiciones colectivas nacionales y extranjeras recibiendo importantes premios.

¹⁴⁶ *Antonio Suárez*, Sala Luzán, Zaragoza, 1990.

¹⁴⁷ *María Antonia Dans*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1962.

¹⁴⁸ M^aP. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ: *Julio López Hernández en el contexto del realismo español*, 2 vols., Tesis doctoral (inédita), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2004.

En la escultura de Julio López Hernández (Madrid 1930) se dan la mano la tradición y el lenguaje moderno siguiendo una pauta realista, admirando a Henry Moore, Marino Marini y Manzú. Se inicia en la escultura con obras de temática religiosa, pero hacia 1960 lo cotidiano y familiar son la clave de su obra.

¹⁴⁹ *Carmen Laffon: esculturas, pinturas, dibujos*, Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, SEACEX, Madrid, 2003.

¹⁵⁰ J. GÁLLEGO y otros: *Berrocal*, Palacio de Velázquez, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1984.

Vento¹⁵¹, Juana Francés¹⁵², etc¹⁵³. Para muchos de ellos fue la primera oportunidad de salir al extranjero.

José Luis tiene la fortuna de ser premiado en la primera convocatoria, (curiosamente como pintor-acuarelista y no como escultor), y ello le permite dar un paso decisivo que va a tener una gran influencia en su futuro. Decide, ilusionado, ir a Italia. Esta decisión está condicionada por diferentes motivos. Su gran amigo Miguel Berrocal, que hacía poco se había instalado allí, sería una gran ayuda al llegar a un sitio donde no tenía ningún contacto, ningún punto de apoyo. Existía la posibilidad de albergarse en la Academia Española de Bellas Artes, pero su admisión fue rechazada porque las becas habían sido otorgadas por el Ministerio de Educación, que no era del que la Academia dependía. Entonces tuvieron que habilitar como estudio una especie de invernadero abandonado en los jardines de la Academia donde aguantaron unos días hasta que el frío les obligó a buscar un mejor acomodo.

Ejecuta ócerca de un centenar de apuntes de tema monumental y urbano, además de tomar innumerables notas y fotografías de escultura, mosaico y cerámicaö, mostrando alguno en la *Exposición Colectiva de Artistas Españoles en Roma*. En la Academia de España realiza un retrato en barro. Asiste a ñexplicaciones y prácticas en la Pontificia Fábrica de Mosaicos de la Ciudad del Vaticanoö, realizando ñensayos cerámicos con los hermanos Cascella¹⁵⁴ö. Entra en contacto con artistas jóvenes italianos, ñgirando visitas a sus estudios, y realizando con ellos una doble función de asimilación y divulgación del arte plástico españolö.

En aquellos años salir de España suponía en primer lugar respirar aire fresco. En los pocos años que habían transcurrido desde el final de la Guerra Europea, Italia se había repuesto, reconstruido, mientras aquí el aislamiento internacional había consolidado una autarquía agobiante y una incomunicación que hacía muy difícil cualquier actitud progresista. En Roma va a poder contemplar en mármol todo lo que había intentado antes

¹⁵¹ F. MON: *Vento*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974.

¹⁵² *Juana Francés, 1928-1900*, Caja de Ahorros de Asturias, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1993.

¹⁵³ En el verano de 1955 se dieron cita en las salas del Círculo ñTiempo Nuevoö 38 artistas, entre pintores y escultores menores de treinta y cinco años, que habían sido becarios del Departamento de Cultura de la Delegación Nacional de Educación: Hernández Carpe, Macarrón, Suárez, Vázquez Molezún, Redondela, Pirla, Álvaro Delgado, García-Ochoa, Martínez Novillo, Feito, José Luis Sánchez, Lucio Muñoz, María Antonia Dans, Vento, Molina Sánchez, Menchu Gal, Antonio López García, Ortiz Berrocalí. La exposición, pomovida por Gaspar Gómez de la Serna, con textos suyos y de Enrique Lafuente Ferrari, se hizo itinerante y recorrió las principales ciudades españolas.

Catálogo de la Exposición Becarios 1953-1955, 1955. Esta exposición de becarios la organizaba el círculo oficial falangista de la Delegación Nacional de Cultura, bajo patrocinio del escritor y político Dionisio Ridruejo.

¹⁵⁴ Pietro Cascella (1921-2008) y Andrea Cascella (1920-1990) han sido escultores de fama internacional. Véase *La città di Brera: due secoli di scultura*, Fabbri, Milán, 1995.

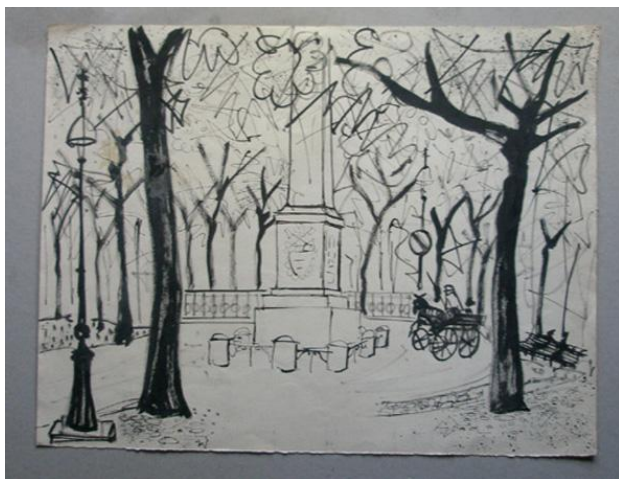
analizar en yeso, en el Casón del Buen Retiro, en su primera Escuela de Artes y Oficios. Y también va a confirmar su fé en la escultura, viniendo de un país donde prima la pintura y la escultura está principalmente relegada a la expresión religiosa, en imágenes en las que podríamos decir que la escultura queda envuelta por la pintura, por la policromía. España no es un país escultórico, sino pictórico. Y este primordial descubrimiento (Miguel Ángel, Donatello, Verrocchio, Bernini, Museo Vaticano, Florencia, Museo de Nápoles, los etruscos) va a ser esencial en su comprensión de la escultura. Visita Roma, Florencia, Pisa, Nápoles¹⁵⁵; es un baño salutífero de cultura y de escultura. Además descubre a los escultores del momento que tanta influencia van a tener en la escultura de aquellos años: Marino Marini y Manzù, que sin abandonar un lenguaje clásico, casi podríamos decir arqueológico, lo ponen al día, dando un toque renovador a la materia. Y también queda impactado por una nueva escultura, que se aleja de la estatuaría, y que para él está representada por la obra de los hermanos Giò y Arnaldo Pomodoro¹⁵⁶, tan distintos uno del otro, y por los también hermanos Cascella, que actúan con criterios muy constructivos, fraccionando y modulando la materia, y que tanto influirán en su futura escultura como en la de Berrocal.

El viaje a Italia ha sido corto pero muy intenso, muy revelador. A su vuelta a Madrid ha entrado en contacto con el equipo que ha sido designado para proyectar y montar el Pabellón español en la X Triennale di Milano, que está formado por el arquitecto Ramón Vázquez Molezún, el escultor Amadeo Gabino y el pintor Manuel Suárez Molezún¹⁵⁷.

¹⁵⁵ Datos tomados de la Memoria de la Bolsa de Viaje para artistas plásticos que recibe José Luis Sánchez, presentada en diciembre de 1953, en Madrid. El itinerario seguido es el siguiente: Madrid, Barcelona, Marsella, Génova, Pisa y Roma, donde reside durante dos meses. Visita, por su interés artístico, Ostia Antica, Castelli Romani, Tívoli, Subiaco, y durante una semana Nápoles y sus alrededores - Capri, Sorrento, Meta y Pompeya-. Al regresar a España está diez días en Florencia, regresando después por Pisa y Génova. Dedicándose al estudio de los inagotables tesoros, tanto arquitectónicos como pictóricos y escultóricos que Italia encierra.

¹⁵⁶ J.L. SCHEFER: *Arnaldo Pomodoro. Ecritures, perforations d'objets*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1976 ; K. BARAÑANO: *Arnaldo Pomodoro. Esculturas 1983-2003*, Galería Malborough, Madrid, 2004. La obra de Arnaldo Pomodoro es muy poco conocida en España. El único español que le ha estudiado ha sido Francisco Jarauta en el ensayo *Teatro de la Memoria* para el catálogo de su exposición de La Llonja de Palma de Mallorca en 1999. A partir de entonces toda su obra será una síntesis de estructuras orgánicas pero cristalizadas en bronce. En los estratos de conchas Pomodoro conforma una arquitectura o instaura cartografías de formas temporales que como estalactitas componen un discurso entre lo urbano y lo natural. Pomodoro crea una escultura de formas puras que se abre hacia dentro, una escultura que refiere a signos que disponen un camino, que delimita un espacio, hacia un territorio abierto. Como Benvenuto Cellini, Pomodoro es capaz de trabajar en el formato más pequeño pero su obra es monumental: es un orfebre del paisaje y a la vez un navegante de la arqueología de todas las épocas, p.1.

¹⁵⁷ TRAPIELLO (1976). En tres auténticos mosqueteros de las artes que habían logrado una difícil integración de la arquitectura, la pintura y la escultura, obteniendo la medalla de honor. En este pabellón se presentaron por primera vez las esculturas de Chillida y las joyas de Dalí¹⁵⁷, p.181. Eduardo Chillida recibe el Diploma de Honor y el Pabellón Español es galardonado con el Premio



Il Pincio. Roma, 1954, tinta, 45 x 55 cm.

Corre el año 1954, y con una beca o ayuda de viaje de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, del que dependía el Pabellón español, José Luis parte de nuevo hacia Italia, esta vez con destino a Milán donde pasará como encargado del *stand* el tiempo que dura la exhibición.

Esta Trienal¹⁵⁸ era el más alto compendio de lo que en arte, arte aplicado, arquitectura, urbanismo, diseño e interiorismo se hacía en Europa en aquel momento. Se basaba en dos principios fundamentales: òla colaboración y armonía entre la arquitectura, la pintura y la escultura, y la intervención de las artes puras en la producción industrial, con preferencia en la fabricación en serie. [í] Porque lo que en los países nòrdicos es diafanidad, sol alto; lo que en Alemania es orden y alarde de perfección; lo que en Italia es elegancia, gracia e ingenio; lo que en Israel es misterio y en Inglaterra recogimiento burgués, en España es seriedad, hermetismo, sobriedad, vida tomada en serioö¹⁵⁹. El pabellón estaba resuelto de forma muy escueta, y José Luis lo recuerda como un recipiente lleno de aire místico, contrapunteado por los primeros hierros de Chillida y, aisladas en

Máximo de Instalación; Ramón Vázquez Molezún (1922-1993), junto a José Antonio Corrales, ha formado uno de los equipos de arquitectos españoles más relevantes y fructíferos de la segunda mitad del siglo XX. Pintor y arquitecto que participa en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, y que realiza un proyecto de museo de arte contemporáneo que resulta premiado en el Concurso Nacional de Arquitectura de 1954, y obtiene el Premio de la Exposición Internacional de Bruselas (1958) por el llamado Pabellón de los hexágonos, diseñado junto a A. Corrales. Véase J. A. CORRALES: *Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas 1958 Madrid 1959*, n°5 de la Colección Arquitecturas Ausentes, Rueda, Madrid, 2004.

¹⁵⁸ RAMÍREZ DE LUCAS (1998). Recordar que anteriormente, en 1951, en la IX Triennale di Milano, España se presentaba por primera vez a este prestigioso certamen, y con òpabellón propio proyectado por los arquitectos José A. Cordech y Manuel Valls, obras de pintura de los Primitivos catalanes, esculturas de Ángel Ferrant, cerámicas de Llorens Artigas y de Joan Miró, y una abundante muestra de la artesanía popularö, p. 90.

¹⁵⁹ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1954c), p.7.

unas vitrinas, unas centelleantes joyas diseñadas por Dalí¹⁶⁰, todo ello iluminado de una forma muy efectista porque se tiene cuenta que la iluminación es consustancial con la escultura.

El hecho de que la representación española obtenga el Premio de Honor y Chillida el Primer Premio de escultura, junto con Zadkine¹⁶¹ y Pevsner, favorece una afluencia y una atención especial de los profesionales más cualificados¹⁶². Todo ello va a representar una situación muy decisiva y provechosa para él pues le ayuda a observar, estudiar y entrar en contacto con un mundo de formas que aún no había llegado a Madrid. Los pabellones de los países nórdicos exhiben, con unos depurados montajes, las novísimas creaciones en cerámica, vidrio y textiles de sus mejores diseñadores¹⁶³. Durante el certamen se celebra el Primer Congreso Internacional de Diseño Industrial (1954) y José Luis es el representante de España. Conecta con el estudio del arquitecto milanés entonces más prestigioso, Gio Ponti¹⁶⁴, en el que se edita la famosa revista *Domus*¹⁶⁵, de arquitectura y diseño. Conoce a artistas, diseñadores, escultores y arquitectos que en aquel momento están de moda. Descubre la existencia de la Bauhaus, escamoteada en España por recelos políticos.

Allí, en la primavera de 1954, coincide por primera vez con Eduardo Chillida, con quien entabla una larga amistad, que hará que José Luis Sánchez sea uno de los que le presentasen para su nombramiento como académico de honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1994. Como anécdota, cabe señalar que José Luis interviene en la primera venta de una de sus esculturas expuestas en el Pabellón español. El doctor Jessi, un gran coleccionista de escultura, especialmente de Marino Marini, decidió adquirir la obra *Desde dentro*, uno de los primeros hierros de Chillida que pendía de un

¹⁶⁰ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1954a), pp.30-31. Sobre lo que expone Dalí en Milán y que ya había exhibido antes en Roma y luego en Milán.

¹⁶¹ Ossip Zadkine (1890-1967) escultor francés de origen ruso, que se inició con la tendencia cubista pero con las influencias de la escultura clásica griega. Trató la forma con mucha libertad, alternando zonas cóncavas y convexas y planos múltiples en facetas pero sin abandonar la figuración.

¹⁶² SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1955b), pp.42-44

¹⁶³ ESTÉVEZ (2006). Invita a la exposición *Diseño escandinavo. Más allá del mito*, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Vigo, 2006. Y señala la importancia del diseño escandinavo que, caracterizado por la simplicidad, funcionalidad y democracia, destacó en el panorama internacional a principios de los años 50. Una de sus fuentes de inspiración son los diseños industriales realizados en Norteamérica, de ahí la celebración de la muestra *American Form and American Decorative Art*, que durante 1953-54 recorrió varias ciudades europeas, y la exposición *Design in Scandinavia*, que daba a conocer los productos diseñados en los países nórdicos para introducirlos en el mundo americano. Resurgiendo, en los 90, el diseño escandinavo con el fenómeno Ikea, p.11.

¹⁶⁴ MOLINS (1996). «Gio Ponti fue la figura más influyente en el diseño español (sic) de esos años como director de la revista *Domus*, desde la que mostraba un modelo de integración de las artes y de difusión de las formas modernas y populares», p.53.

¹⁶⁵ FIELL (2001). Gio Ponti en 1928, a sugerencia del periodista Ugo Ojetti, lanzó la prestigiosa revista de arquitectura y diseño *Domus*, mensual y publicada en Milán por Gianni Mazzocchi. Originalmente, *Domus* nació para promocionar el movimiento Novecento, que pretendía contrarrestar la imitación de lo antiguo y la fealdad de lo moderno en la arquitectura y el diseño, pp.137-138.

cable en el centro del *stand*. Consultado el precio, el doctor estuvo de acuerdo pero nunca pasó, por las circunstancias que fuesen, a recoger la obra, que ahora pertenece a la colección del Museo Guggenheim de Nueva York. También como anécdota me refiere José Luis que se alojaban ambos en un *Albergo della Gioventù* y que asistieron juntos al estreno en Milán de *La strada*, la gran película de Fellini¹⁶⁶. La obra y la personalidad de Chillida van a tener una fuerte influencia en la obra de José Luis¹⁶⁷.



José Luis Sánchez con Eduardo Chillida. Trienal de Milán, 1954.

Entre las numerosas visitas de arquitectos españoles, a los que a veces sirve de guía en Milán, se encuentra Luis Feduchi, que se va a convertir en su decisivo protector cuando regresa a Madrid. Feduchi, junto a Luis Moya¹⁶⁸, eran los autores del Museo de América en la Ciudad Universitaria de Madrid. Son unas obras mil veces interrumpidas por dificultades presupuestarias. Dentro de esta construcción, un hijo de Feduchi, Javier, ha instalado un horno cerámico que utiliza mientras prepara su ingreso, entonces muy riguroso, en la Escuela de Arquitectura. Recibe el encargo, junto con Arcadio Blasco, de un mural cerámico para ser colocado en uno de sus edificios. Poco a poco recibirán

¹⁶⁶ *La strada* (1954), melancólica y triste historia ambientada en un circo, es ejemplo clásico del periodo neorrealista del director de cine y guionista italiano Federico Fellini (1920-1993). Film producido por Dino De Laurentiis y Carlo Ponti; protagonizado por Anthony Quinn y por la esposa de Fellini, Giuletta Masina. Le otorgó un sólido prestigio internacional.

¹⁶⁷ DE BARAÑANO (1998). Recoge la fotografía, en blanco y negro, de José Luis Sánchez con Eduardo Chillida en la Trienal de Milán de 1954, p.293.

José Luis Sánchez presentó a Eduardo Chillida para su nombramiento como académico de honor de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1994; esta sería su última toma de contacto.

¹⁶⁸ V.V.A.A.: *Luis Moya Blanco arquitecto (1904-1990)*, Electa, Ministerio de Fomento, Madrid, 2000. Libro que refleja su faceta de arquitecto, investigador y dibujante, incluyendo numerosos testimonios gráficos de su etapa de estudiante y de sus viajes. Luis Moya Blanco y Luis Martínez Feduchi fueron los autores del edificio destinado a Museo de América (1942-44), un gran edificio de nueva planta en la Ciudad Universitaria de Madrid. Aquí Luis Moya articula la semántica del lenguaje clásico con la tectónica de los sistemas abovedados, p.7. Véase *RNA*, nº24, 1943 y el tratado *Bóvedas tabicadas*, Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1947.

encargos de todo tipo (vidrieras, mosaicos, cerámicas) y también de otros arquitectos. Esto les permite vivir de su trabajo artístico aunque les resta tiempo de dedicación a su creación personal. Aunque no goza de comodidades, es una nave grande y gratuita; acuden los artistas amigos cuando tienen que realizar obras de gran tamaño que no cabe en sus respectivos estudios.

El regreso de José Luis coincide con el definitivo ingreso de Javier Feduchi en la Escuela y es la ocasión que permite que se pueda instalar en aquellos enormes espacios, desangelados, abiertos a la intemperie, con rudimentarias instalaciones de electricidad que alimenta el horno y de agua que permite amasar el barro. Se da además otra circunstancia. Por un lado, en una de las naves del museo, el escultor Eduardo Capa¹⁶⁹ está modelando la ampliación de una escultura ecuestre del entonces jefe de Estado, el general Franco. El original es del escultor valenciano José Capuz¹⁷⁰ dedicado en esos momentos a la escultura monumental y a la imaginería. José Luis llega allí cuando la armadura del enorme caballo está casi terminada. Es un prodigioso armazón de listones que configuran el soporte de lo que ha de revestirse luego de arcilla. La contemplación de aquella armadura podría hacernos regresar a los estudios anatómicos de Leonardo y de otros artistas del renacimiento, se presenta ante su curiosidad como una construcción muy sabia, muy bien organizada, con una lectura muy aproximada al análisis de las formas que dio origen al cubismo.

Mientras José Luis modela y ensaya formas cerámicas que van pasando por aquel horno, está siendo testigo del inteligente proceso de construcción, modelado, vaciado y troceado para su posterior fundición de aquella enorme escultura ecuestre. Es decir, recibe

¹⁶⁹ Véase A. MARTÍN NÁJERA: *“Colección Capa de escultura, semblanza de una vida”*, pp.11-18 en *4 Miradas. Escultura española contemporánea en la Colección Capa*, Diputación de Cáceres e Institución Cultural El Broncese, Cáceres, 2005. Eduardo Capa Sacristán (1919) estudia en Ávila en la Escuela de Artes y Oficios y en el taller de Vassallo Parodi, su primer maestro. En Madrid trabaja en los talleres de arte sacro Granda y en 1943 ingresa en la Escuela Superior y Central de Bellas Artes de San Fernando. En 1962 Arcadio Blasco y José Luis Sánchez tienen que abandonar el taller porque se reanudan las obras del Museo de América.

¹⁷⁰ TORNER (1993). *“¿ el escultor D. José Capuz fue autor de la primera escultura actual, -actual de los años cuarenta- que vi al natural y me conmovió y me sigue conmoviendo. Era y es, el Jesús del Puente, que talló para las procesiones de Semana Santa de Cuenca en sustitución de la perdida en la guerra, y que a todos, en aquel momento, nos produjo una profunda impresión por la innovación insólita en aquellos años, con su conseguido equilibrio entre una intensa simplificación de la figura, con tendencia a la geometría, con el resto de los trazos de gubia en la sobria túnica gris-violeta, y la extraordinaria delicadeza del modelado de la cabeza y de las manos, que hacía sorprendente su visión en medio del barroquismo algo templado de la procesión castellana Su aparición, todavía ahora, sigue siendo profundamene seria y emocionante”*, p.10; F. DICENTA DE VERA: *El escultor José Capuz*, Servicios de Estudios Artísticos, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1957.

una impagable lección práctica que puede ayudarle a compensar una ignorancia primaria de oficio, un necesario paso que equilibraba su falta de preparación.

Por otro lado, en estas obras inacabadas se almacenan de forma caótica piezas de escayola, premiadas con medallas en los certámenes oficiales, junto a muchos de los yesos que habían sido retirados del Casón del Buen Retiro con motivo de haberse celebrado en él una magna exposición de Velázquez, *Velázquez y lo velazqueño*, en 1960-61. Las esculturas están en un estado lamentable, maltratadas, abandonadas, troceadas. Nadie vigila aquel depósito. Para José Luis es la confirmación del trato deleznable que la sociedad española ha otorgado siempre a la escultura. Una impresión que se irá confirmando en el futuro, comprobando la saña y el desdén con que nuestros conciudadanos tratan la escultura pública¹⁷¹.

De aquella primera etapa nace el contacto, por medio de Eduardo Capa, con una cadena de recursos que son imprescindibles para ir dominando el oficio de escultor: utensilios, materiales varios (arcilla, yeso, piedra, hierro), lugares donde puedan ser hallados, y talleres artesanos para poder llevar a buen fin cualquier proyecto. Son cuestiones que pueden parecer secundarias en la consideración admirativa de una obra de arte, pero que cuentan de una forma decisiva, sobre todo en la escultura. Un estudio detallado de este proceso desde la idea, el sueño, la concepción de una determinada obra hasta su transformación en algo definitivo, con todos los pacientes y complicados pasos que transforman un pensamiento en su posterior realización, tendrían que ayudarnos a mejor comprender y valorar la escultura en general; su desconocimiento puede ser la causa de su secundaria posición en el panorama artístico.

Este periodo de curiosidad y balbuceos en el oficio no dura demasiado. Nuevamente José Luis Sánchez va a tener otra oportunidad. El gobierno francés, a través del Instituto Francés, convocaba todos los años unas becas para jóvenes artistas. Se exige un currículo adecuado y conocimientos de la lengua francesa. Con una inconsciencia que sólo el entusiasmo y la necesidad pueden disculpar, se presenta a ella y obtiene la beca, partiendo hacia lo que entonces era el faro mundial del arte, el sueño de todos los que están poseídos de aquel afán contradictorio entre una vida de positivo provecho y aquella quimera: París.

Su beca está limitada a tres meses, es de muy escaso estipendio, pero se equilibra por una organización más sólida que la acostumbrada en nuestros pagos. Un llamado

¹⁷¹ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1997), pp.37-41.

Comité d'accueil en el que el becario recibía toda clase de información y facilidades: carnet para usar los restaurantes universitarios, visita gratuita a todos los museos, centros culturales, asistencia a cursos, estudios de artistas o talleres, derecho a residir en el Colegio Español en la Ciudad Universitaria, reducción en los billetes de transporte, etc.

José Luis Sánchez ya no viaja a cuerpo limpio, sin referencias ni contactos previos. En Madrid, en la primera exposición de arte abstracto a la que hicimos alusión, había trabado amistad con alguno de los artistas poseídos por la inquietud de la época. Canogar¹⁷², Farreras¹⁷³, Feito¹⁷⁴, ya habían disfrutado de esta Beca del Instituto Francés de Madrid¹⁷⁵, y le habían facilitado la dirección de un taller de cerámica al que habían asistido. Todos los gastos de enseñanza, prácticas y materiales eran cubiertos por el *Comité d'accueil*. José Luis, a su llegada a París lo primero que desea es conocer la ciudad, ver sus monumentos, visitar sus museos, recorrer las galerías de arte donde exponen los artistas punteros, ver todas las películas que la férrea censura franquista había convertido en míticas. Pero así como en Italia la barrera del idioma no había sido insalvable, con el francés la cosa es muy distinta. José Luis creía que sabía expresarse aunque fuera de forma incorrecta, pero lo que descubrió es que no comprendía nada de lo que le decían. Esta situación de aislamiento, de sordomudo *malgré lui même*, contribuyó por otro lado a hacer lo que los sordomudos hacen: mirarlo todo mucho, con multiplicada atención¹⁷⁶. Así, su vida se convierte en unas infinitas caminatas de museo en museo. Los museos van a convertirse en su principal fuente de conocimiento. El Louvre va a sumergirle en el misterio del arte egipcio, del mesopotámico, de las formas puras de las Cícladas¹⁷⁷, que van a ensombrear su impresión italiana del clasicismo: òIr durante un mes, día tras día, a estudiar la escultura del Musée du Louvre es una enseñanza mucho más provechosa que muchos cursos rutinarios en las Academias¹⁷⁸. El Musée National des Monuments Français con reproducciones de los más importantes templos románicos y catedrales góticas de toda Francia; el Musée Guimet, con toda la para él desconocida riqueza de las

¹⁷² Rafael Canogar. *Realidad y memoria: 1992-2003*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2003.

¹⁷³ Farreras. *Exposición antológica*, Ayuntamiento de Madrid. Centro Cultural de la Villa, Madrid, 1999.

¹⁷⁴ Feito. *Obra 1952-2002*, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 2002.

¹⁷⁵ Se trataba de una bolsa de viaje dentro del Concurso Nacional de Bolsas de Viaje para Artistas Plásticos que el Departamento de Cultura de la Delegación Nacional, dependiente del Ministerio de Educación, organizaba para artistas menores de treinta y cinco años.

¹⁷⁶ CALVO SERRALLER (2007c). Rescatando las palabras de Fernando Pessoa de que òver es haber visto, queda claro que òsí a alguien le interesa el arte y quiere progresar en su conocimiento, lo único que tiene que hacer es contemplarlo con la mayor asiduidad e intensidad posible, p.13.

¹⁷⁷ GEOFFROY-SCHNEITER (s.f). ò¿Qué escultor talentoso las ha hecho nacer de sus dedos expertos para conferirles esa elegancia inmediata, ese refinamiento supremo, esa sofisticación detrás de la cual se adivinan sabias elecciones de proporciones? [Í] ¿No reflejan, de manera empírica y conmovedora, los primeros tanteos plásticos hacia un esbozo de abstracción?, p.10.

¹⁷⁸ RAMIREZ DE LUCAS (1959b), p.30.

artes orientales y oceánicas.... En el Musée de la France d'Outre-mer, y en el Musée de l'Homme va a quedar absolutamente deslumbrado por el descubrimiento del arte africano y oceánico, lo que le ayudará a poder interpretar el cubismo y el nacimiento de la escultura del siglo XX, de Brancusi en adelante. Todo ello alternado con visitas a exposiciones en infinitas galerías, y culminando con una gran retrospectiva de Pablo Picasso en el Musée des Arts Décoratifs¹⁷⁹ en la que, además de ver por primera vez el *Guernica*, entra en contacto con aquel gran motor del arte que en nuestro país nos había sido escamoteado.



Sacré Cœur de Paris, 1955, tinta, 35 x 25 cm.

Quizá el más revelador descubrimiento fue encontrarse con la escultura de Rodin. Este último eslabón entre la estatuaria y la nueva escultura del que en España entonces aún no se había mostrado ninguna obra, supuso una lección que completaría todos los hallazgos anteriores. La primera vez que visita el Museo Rodin¹⁸⁰, en el Hôtel Biron, cerca de la explanada de Los Inválidos, José Luis va a reflexionar sobre las dificultades y el triunfo final de un hombre que había partido de cero, desde la incultura y el trabajo subalterno, hasta situarse en la cima del arte. Esta visita tuvo además una complemento extraordinario: en los jardines del Musée Rodin, donde están situadas algunas de sus más conocidas obras como las *Puertas del Infierno*, se celebraba entonces la *Exposition Internationale de Sculpture Contemporaine*, donde pudo contemplar lo más innovador de

¹⁷⁹ De junio a octubre de 1955 se pudieron contemplar unos 150 cuadros de 1900 a 1955; exposición que luego es llevada en forma similar a la Haus der Kunst, en Múnich, y posteriormente a Colonia y Hamburgo. José Luis Sánchez conserva el catálogo *Peintures 1900-1955*, que compró sobre esta exposición.

¹⁸⁰ El Museo Rodin en el antiguo Hôtel Biron y sus jardines, contiene esculturas de Rodin y trabajos de otros artistas como Camille Claudel, Vincent van Gogh y Renoir.

la escultura internacional en aquel momento. Allí tuvo un primer contacto con la obra de Henry Moore que tanto influiría en sus primeros trabajos.

Conocer la obra de Rodin, de Moore y de Picasso, y descubrir que otro español absolutamente desconocido entonces en España, Julio González, era la estrella mundial de la escultura en hierro, fueron un revulsivo muy estimulante para el entonces novel escultor. En tan poco tiempo, la curiosidad de José Luis se ha visto colmada. Y la lección bien aprendida.



Cabeza, 1955, cerámica, 30 x 13 x 20 cm.
Colección privada. París.

Pero los días eran largos y muy fríos. El caminar constante por las calles y por los museos llenos de sorprendentes descubrimientos puede llegar a embotar los sentidos. Un encuentro casual con Canogar le sugiere acudir al taller de cerámica que ya le habían recomendado en Madrid. Era el taller de Pierre Canivet, en la Avenida de Saxe, cerca de Los Inválidos. José Luis opone al principio una resistencia basada en la imposibilidad de comunicarse. Armado de valor acude al taller, donde es muy bien acogido; conoce a la mano derecha de Pierre, Marcelle, y a su joven hija Jacqueline. Uno de los alumnos más veteranos es el pintor y ceramista catalán Joan Vilacasas¹⁸¹, personaje bohemio, locuaz, divertido. El ambiente es muy cálido, todos los materiales están a su disposición. Las piezas se modelan, se tornean, se esmaltan, se cuecen, y quedan en propiedad del alumno, todo ello a cuenta del *Comité d'accueil*. Es una bicoca, viniendo de una experiencia en la

¹⁸¹ V.V.A.A.: *Pintura i estructures*, Academia de Bellas Artes, Sabadell, 1997.

que los materiales apenas existían; los esmaltes hay que prepararlos como si fuesen una fórmula magistral, y todo es muy rudimentario. Es un salto de la alfarería a la cerámica, y durante una época, posterior a esta estancia en París, va a servir a José Luis y a otros artistas de su entorno para poder experimentar y realizar con mejor economía trabajos cerámicos que van a evitar y suplantarse otros procedimientos, talla y fundición, de inalcanzables costes económicos entonces.

La beca se acababa, y José Luis Sánchez debía de regresar a Madrid. Se organiza una exposición en el Colegio de España y allí presenta una cabeza de cerámica que había modelado en el taller. Tiene la suerte de venderla y eso va a permitir prolongar su estancia en París¹⁸². Pero la venta de la escultura no da mucho de sí y un mes más tarde regresa a Madrid.

¹⁸² En París, la mayoría de los artistas españoles becados vivían en el Colegio de España de la Cité Universitaire. Inaugurada en 1935, esta institución, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, fue ideada como residencia universitaria para estudiantes en la capital francesa y como medio de difusión de la cultura española. Los bajos precios de la residencia y del comedor universitario posibilitaban la presencia de artistas en París. En el Colegio Español de la Ciudad Universitaria parisina se van formando artistas como Chillida, Farreras o Palazuelo; CALVO SERRALLER (2007d). En este momento de incertidumbre y aislamiento de España, Palazuelo (1916-2007) encontró en la capital francesa el paisaje adecuado para desarrollar sus inquietudes que le llevaron a involucrarse en el mundo del arte europeo abstracto de después de la Segunda Guerra Mundial. Fascinado por Paul Klee, se interesó por la abstracción de carácter geométrico, p.46.

5. La época del Ateneo.

¿Cómo uno tiene la angustia, la desesperación de no saber qué hacer con la vida, de no tener un plan, de encontrarse perdido, sin brújula, sin luz a dónde dirigirse. ¿Qué se hace con la vida? ¿Qué dirección se le da?ö. Pío Baroja, *El árbol de la ciencia*, 1911.

Al regresar a Madrid, en el verano de 1955, renueva la organización de su estudio en la Ciudad Universitaria, en las inacabadas obras del Museo de América. Durante su ausencia lo ha ocupado el ceramista Arcadio Blasco, a quien José Luis había conocido durante su estancia en Roma, y de ahora en adelante lo va a compartir con él. Aún contando con el permiso de los arquitectos, podríamos considerar a Arcadio, a José Luis y a los artistas que van allí a realizar trabajos de cerámica como unos okupas *avant la lettre*. Con este entusiasmo lo relata José Luis Sánchez: «Bajo aquella cúpula, un estudio que alberga artistas de todas las clases: pintores, ceramistas, arquitectos, escultores. [í] Allí mismo un horno de cerámica, del que cada día salen cosas nuevas, sorpresas de colores, puesto que la cerámica es una continua novedad. Donde se pone un verde puede salir un amarillo y donde existía un rojo aparece un azuló¹⁸³. Con experiencias como éstas José Luis Sánchez adivina las posibilidades expresivas del materia, y aunque no será éste su medio de comunicación en su dilatada trayectoria como escultor, sí se produce un aprendizaje, de la escultura por medio de la cerámica y viceversa; un viaje de ida y vuelta.

Será con Jacqueline Canivet, la joven que trabajaba como ceramista en el taller de su padre en París, con quien comienza a trabajar en la realización de piezas y murales cerámicos.

Por indicación de Eduardo Capa se desplazan a Coca, en Segovia, al pie de cuyo Castillo tienen su taller los Muciego, unos alfareros¹⁸⁴. Allí pasan los meses de verano modelando barro según las normas tradicionales (ellos diseñaban las formas que luego eran torneadas) y cociendo las piezas en el mismo horno de los cacharros de alfarería artesana para luego, en el edificio del futuro Museo de América, en una mufla eléctrica darles las

¹⁸³ DE HEREDIA, (1956), sin p.

¹⁸⁴ Capa llevó el catálogo de la exposición del Ateneo de 1955 sobre la obra de José Luis Sánchez al maestro del pueblo de Coca, quien propuso como ejemplo de trabajo escolar realizar obras según lo que allí se mostraba; esto originó una especie de copias más o menos deformadas de las piezas que aparecían fotografiadas en el catálogo. José Luis quedó impresionado al contemplar sobre una era, todos los trabajos que habían estado realizando los alumnos; copias, de forma tosca, infantil y graciosa, que suponía un camino insólito para la vía del múltiple que posteriormente llevaría a cabo.

calidades con modernos procedimientos de esmaltación¹⁸⁵. Estos esmaltes empleados en la segunda cochura los solían traer de París. Con este material, y un José Luis ilusionado en su intento de hacer de Pigmalión con Jacqueline, se preparará parte de la exposición de los *Tres ceramistas*, que se celebró en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid en 1957.



Jacqueline Canivet realizando cerámica en Coca (Segovia).

Teniendo en cuenta su desconocimiento del arte español de antes de la guerra, José Luis desea poner en vigencia un arte nuevo. Por eso, además de las becas, no pierde las escasas oportunidades que se presentan, empezando por su contacto con el Ateneo (como ateneísta y como estudioso en su Biblioteca), asimilando lo que se va fraguando en los pasillos.

La primera ocasión surge cuando, en complicidad con Berrocal, logran limpiar unos locales y organizar una exposición que tuvo un importante eco en la prensa del momento¹⁸⁶. En 1952 tiene lugar en el Saloncillo del Ateneo (el salón de la revista *Ateneo*) la exposición *Seis artistas jóvenes*, con Santiago Fernández Pirla, Fernando Higuera¹⁸⁷, J. Ignacio de Cárdenas¹⁸⁸, la ceramista Maite Currás, Miguel Berrocal y José Luis Sánchez.

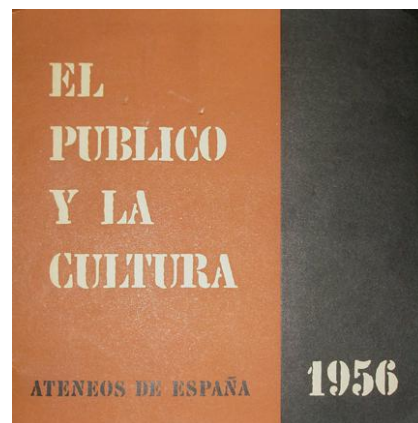
¹⁸⁵ CABEZAS (1957). José Luis lo recordaba así: «Por el verano nos vamos al pueblecito segoviano de Coca, donde hemos hecho gran amistad con una familia de alfareros. Pasamos allí varios meses modelando barro según las normas tradicionales y cocemos las piezas en el mismo horno de los cacharros vulgares de alfarería artesana. Después aquí (en el edificio del futuro Museo de América), en una mufla eléctrica les vamos dando calidades con modernos procedimientos de esmaltación», p.3. José Luis Sánchez conserva todavía alguna de estas piezas.

¹⁸⁶ JIMÉNEZ (1954c), sin p. JOVE (1955). De las dos obras que presenta José Luis Sánchez, destaca su cabeza de muchacha, «de aire italianizante, tiene una gracia, ángel y expresividad sencillamente asombrosos», pp.154-155.

¹⁸⁷ ÁLVARO DE TORRES Mc CRORY: «Fernando Higuera. Artista total de la vida, libre e inagotable», *Arquitectos de Madrid*, nº2, Madrid, 2008, pp.40-46.

¹⁸⁸ V.V.A.A.: *Juan Ignacio Cárdenas*, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1969.

Desde entonces va a comenzar una febril actividad con el fin de celebrar una exposición que ayude a dar a conocer sus trabajos. Durante mucho tiempo José Luis ha sido un pertinaz ateneísta. En el Ateneo de Madrid¹⁸⁹, como ya indicamos, pasaba largas horas estudiando las asignaturas de la carrera de Derecho en la que tan poca ilusión tenía puestas. Aunque para desengrasar de aquellas áridas lecturas usaba la clase de Ferrant, conviene recordar que el Ateneo era su segundo domicilio y allí dentro era testigo de una época anterior en la que se habían fraguado tantos espíritus liberales. Su enorme biblioteca le permitía acceder a una cultura literaria que estaba fuera de su alcance económico; además en las escasas librerías no era fácil encontrar a aquellos autores entonces tan òpeligrososö. La lectura exhaustiva de la generación del 98, especialmente Unamuno y Baroja¹⁹⁰, van a marcar intelectualmente su vida interior.



Catálogo *El público y la cultura*, 1956.

Esta asistencia al Ateneo va a tener consecuencias. En él se desarrollaban diversas actividades culturales: conferencias, conciertos, publicación de una revista cultural *Ateneo*, dirigida por Luis Ponce de León, y también se empiezan a organizar exposiciones de arte¹⁹¹. El panorama artístico de la posguerra es bien conocido: Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, Premios Nacionales de Bellas Artes, academicismo respetuoso con las formas. Pero una inquieta facción de la intelectualidad asentada en la Falange intenta, con grandes esfuerzos y escasa respuesta de la sociedad, ponerse al día.

¹⁸⁹ Todavía el Ateneo de Madrid destaca por su Biblioteca (una de las mejores de España en fondos de los siglos XIX y XX, sobre todo en revistas y publicaciones de pequeño formato, con adquisiciones mensuales que renuevan y actualizan el fondo).

¹⁹⁰ De Baroja tiene al alcance de las manos libros que ama y que relee siempre que puede como *Camino de perfección*, *El árbol de la ciencia* y *La sensualidad pervertida*, pertenecientes a las trilogías *La vida fantástica*, *La raza* y *Las ciudades*, respectivamente. En *Memoria de Pío Baroja*, exposición celebrada en el 2006 en el Museo de la Ciudad de Madrid, se recogían fotografías, cuadros y libros de Pío Baroja (1872-1956) con motivo del cincuenta aniversario de su fallecimiento.

¹⁹¹ *El público y la cultura*, Altamira, Madrid, 1956, es el cuarto informe anual sobre Ateneos de España en el que se recogen las publicaciones y actividades culturales de la Dirección General de Información. Fue maquetado y diseñado por José Luis Sánchez.

Se organiza por entonces, en 1951, la *I Bienal Hispanoamericana de Arte*¹⁹², con Leopoldo Panero como Secretario General e inaugurada en Madrid con la asistencia del ministro de Educación Nacional Joaquín Ruiz Giménez¹⁹³, suponía la apertura del régimen a las nuevas tendencias artísticas. El Instituto de Cultura Hispánica es el motor de la misma. Los artistas premiados en ella van a presentar un sesgo de aparente modernidad, en cierto modo opuesto al criterio de las Nacionales de Bellas Artes. Se intenta revalorizar a los pocos artistas que no han escogido el exilio como solución vital y necesitan nombres que hubieran tenido una significación antes de la guerra: Pancho Cossío, Zabaleta, Ortega Muñoz, Vázquez Díaz, Benjamín Palencia; éstos dos últimos son supervivientes de las truncadas vanguardias que van a servir de puente para los jóvenes que emprenden su camino con una nueva orientación de sus inquietudes.

Con estas firmas recuperadas, valoradas por los premios de esta primera Bienal, va a empezar la Sala del Prado del Ateneo (así llamada por el nombre de la calle en que estaba situada) su andadura. En la redacción de la revista trabaja el poeta José Hierro; también el crítico de arte José María Jove. Vicente Cacho, joven historiador que prepara su tesis sobre la Institución Libre de Enseñanza, es el encargado de poner en marcha la actividad expositiva del Ateneo. Con la asesoría de ambos, Hierro y Jove, se programan y llevan a cabo unas exposiciones que están amparadas por unos modestos pero correctos catálogos prologados por autores relevantes. Estos catálogos son un señuelo que atrapa las ilusiones y ambiciones de los jóvenes artistas, que por lo general, ya han salido fuera de España y que intentan un reconocimiento para su obra. Subrayar, por lo tanto, el mérito y la utilidad de esa labor expositiva y difusora desde estos Cuadernos de Arte del Ateneo¹⁹⁴.

Es el momento en que entra en juego otra vez el azar. Miguel Berrocal, que también comparte el estudio con José Luis y Arcadio, ha realizado un mural en el domicilio de Salvador Pons, secretario del Director General de Información que a su vez es el Presidente, por òimperativo legalò del Ateneo de Madrid, Florentino Pérez-Embíd.

Salvador Pons es muy amigo de Vicente Cacho, y se logra organizar una exposición conjunta de Berrocal y José Luis Sánchez en Sevilla, en las salas del Club La Rábida. Se llevarán a cabo dos catálogos, uno para cada artista.

¹⁹² VIVANCO (1952). Reflexiona sobre los antecedentes de la Bienal y sus posibilidades de renovación en la vida artística española. Participan entre otros Maruja Mallo, José Caballero, Planasdurá, Caneja, Oteiza, Benjamín Palencia, Cuixart, Tàpies, Dalí y Ramis. Al año siguiente se presentará en el Museo de Arte Moderno de Barcelona una antológica de la Bienal. Véase CABAÑAS (1991).

¹⁹³ A partir de 1951, con Joaquín Ruiz Giménez, se posibilita un mayor contacto con el ámbito cultural internacional especialmente a través de las Bienales Hispanoamericanas de Arte y los certámenes internacionales como las Bienales de Venecia y São Paulo. Ahora se promocionan artistas de las nuevas vanguardias. En este contexto hay que entender la creación del Museo de Arte Contemporáneo. Gracias al papel desempeñado por su director, Fernández del Amo, el museo asume en gran medida este afán renovador del arte.

¹⁹⁴ TRABAZO (1956), sin p.



Catálogo de la exposición en el Ateneo de Madrid, 1955.

Intentemos situar la primera exposición de José Luis Sánchez en la Sala del Prado de Madrid en relación con el ambiente cultural de la época.

La colección de Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, publicada por la Editora Nacional, está recién estrenada. Han tenido lugar varias exposiciones: Vázquez Díaz, Ramil, Saumells y Ortiz Berrocal. El catálogo número 5 es el dedicado a José Luis Sánchez y está prologado por Ángel Ferrant¹⁹⁵. Con un texto que queremos, por revelador, transcribir aquí: El escultor José Luis Sánchez se inició en la clase de la Escuela de Artes y Oficios que me está encomendada. Pronto se manifestó en una buena disposición poco corriente para el arte: su inteligencia, más cultivada que su sensibilidad, quedó, sin embargo, subordinada a ésta desde el primer momento. Y el resultado inmediato fue que los trabajos de sus comienzos le marcaron ya una dirección para encaminar su actividad reflexiva. Lo que le ha proporcionado vislumbrar una perspectiva encantadora, en cuyo eje se encuentra. No son, pues, los juicios previos los que le guían, aunque ellos le estimulen al idear. Es en su propia producción donde se ve que las ideas se convierten en criterio. Y trabajando en ese sentido es como con más confianza creo yo que se pueden esperar en arte los mejores frutos. El tiempo me lo ha confirmado plenamente, hasta hoy, en José Luis Sánchez, porque ahora ya su producción no es un balbuceo, sino confirmación cada vez más robusta de un sentido que a él mismo le sorprende por los horizontes que descubre. Él, está en él. El punto de vista personal es lo que determina, en el fondo, el aprecio o desprecio de lo que se ve; y no de otra posición nace el latido de lo que se hace. Por el contrario, la mera colocación del individuo en la plataforma colectiva desemboca en un gamberrismo híbrido. No puedo por menos de declarar mi náusea ante las comparsas que marcan el paso en el carnaval del arte, y mi tristeza al presenciar la polarización que

¹⁹⁵ FERRANT (1955a), pp.5-8.

actualmente se verifica en el mundo, ya se trate de abstractismo o de realismo socialista. Porque creo, porque sé, porque afirmo que arte no es ni esto ni aquello. Entendámoslo bien: nada de lo que se repite reducido a fórmula; nada de lo que se hace ni nada de lo que se hizo sin pasión es arte. Hay una línea general en la que cada día son más raras las excepciones, es decir: el arte; línea general que no supone un nuevo lenguaje plástico o los neologismos del mismo, siempre lícitos, sino una rutinaria multiplicación de formas fosilizadas o de formas existentes por inseminación artificial. José Luis Sánchez es de los que se encaminan fuera de todo eso. Sabe de dónde viene y sabe a dónde vaö.

Su exposición tiene lugar entre el 23 de marzo y el 6 de abril de 1955¹⁹⁶. En ella presenta su *Niña sentada*, diversas cabezas, dibujos y formas cerámicas. A éstas José Luis Sánchez prefiere llamarlas alfarería, õdebido principalmente al material empleadoö, reservando el nombre de cerámica para õmayores logros técnicosö. Considera que las cerámicas que presenta, õobedecen más bien a un intento de ensayo, influido por mi estancia en la Trienal de Milán, para indicar las enormes posibilidades que una técnica popular y asequible a todos puede tener actualmente. La cerámica está de moda en el mundo, y es lástima que nuestros jóvenes artistas vivan de espaldas a ella. Y no por falta de preocupación, sino por falta de facilidades para su creación. Los medios son bien asequibles: un poco de barro de Segovia, minio de plomo, óxidos minerales, y 800 grados de temperatura. La aplicación a la cerámica de todos los hallazgos del arte nuevo hacen de esta especialidad plástica algo fascinanteö¹⁹⁷.



Muchachas devanando una madeja, 1955.

¹⁹⁶ OLMEDO (1955). õSe manifiesta en estas obras una ponderada intención expresionista, traducida en vigorosa simplificación plástica y lineal. Así, la expresión de las cabezas radica fundamentalmente en sus estilizaciones, más o menos acusadas, puntualizadoras de rasgos muy diversos que van desde la más frágil delicadeza femenina a la más rotunda energía virilö, sin p.

¹⁹⁷ Charla radiofónica con el crítico de arte Manuel Sánchez Camargo sobre la exposición de José Luis Sánchez en el Ateneo de Madrid en 1955.

También figuran, realizadas *ex profeso*, una doble figura de dos adolescentes devanando una madeja cuya composición final varía según se relacionen las figuras entre sí y con el espacio puesto que se trata de dos piezas separadas. El grupo escultórico, de gran empeño, compone un total acierto. La belleza, la serenidad y dulzura de junto; lo bello y acertado de la idea, que lleva al espectador a la visión de un hogar ordenado y pacífico, todo, está admirablemente logrado. Y el barro, revestido habilidosamente y artísticamente para adquirir categorías que desnudo no hubiera alcanzado, demuestra bien a las claras la noble materia que este grupo necesita, y que muy evidentes razones no han permitido utilizar¹⁹⁸. Ellas, que no constan en el catálogo, son reproducidas en la portada de la revista *Ateneo*¹⁹⁹, y sólo queda esa imagen de la doble escultura porque José Luis Sánchez la destruye conservando sólo las cabezas. Con una de ellas ha de componer una nueva figura, *Muchacha del abanico*²⁰⁰, que recoge su impresión, recibida en París, del arte egipcio y a la vez de Picasso, y en la que intervienen tanto una estructura metálica, la silla, como una placa plegada que simula el abanico. Constituyen un intento de ensayar nuevos campos logrados por la escultura de Julio González y de Gargallo, que tanto le han sorprendido en su primera estancia en París. La revista *Domus*²⁰¹ reproduce esta primeriza obra de José Luis destacando la intención de la silla como estructura y como diseño. Porque una de las constantes de la evolución de su escultura va a ser esta adscripción al diseño, y lo que él ha definido alguna vez como *escultura diseñada*, que va a explicar o contextualizar su entronque con la arquitectura. En esta obra podemos ver claras resonancias a la *Niña sentada en una silla* de Manzú, un bronce de 1949 de *belleza y serena escultura* que se mostró en la exposición *Maestros del arte moderno en Italia, 1910-1935* celebrada entre 1970-71 primero en Madrid y luego en Barcelona en las salas de la Virreina organizado por la Dirección General de Bellas Artes en colaboración con la casa Olivetti²⁰².

¹⁹⁸ Véase la charla radiofónica del 27 de marzo de 1955 con Demetrio Castro Villacañas para *Entre paréntesis* donde se comenta, entre otras, esta obra.

¹⁹⁹ *Muchachas devanando una madeja*, yeso, 160 x 200 x 70 cm. son portada de la revista *Ateneo*, nº81, Madrid, 15-4-1955. El presidente del Consejo de Redacción de la revista *Ateneo* era Florentino Pérez Embid y el director Luis Ponce de León. También aparece reproducida en *José Luis Sánchez*, RNA, Madrid, mayo 1955, p.48.

²⁰⁰ *Muchacha del abanico*, hormigón, 150 x 75 x 40 cm. Propiedad: Dirección General de Arquitectura, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo de Madrid. Exposición: *Ambientes del Hogar y del Equipo Doméstico*, Madrid, 1960; *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril, 1981. Bibliografía: GÓMEZ DE LA SERNA y LAFUENTE FERRARI (1955), p.79; TRAPIELLO (1976), p.83; V.V.A.A. (1981a), p.31; V.V.A.A. (2010a), p.35.

²⁰¹ En la p.61 del nº320 de la revista *Domus*, Milán (1956), aparece reproducida la *Niña sentada y la silla*, de José Luis Sánchez.

²⁰² A. DEL CASTILLO: *Crónica de Barcelona*, *Goya*, nº100, Madrid, 1971, pp.288-293.



Muchacha del abanico, 1955.

Con medios humildes logra una adecuada ambientación de las obras expuestas²⁰³. José Luis, que siempre ha creído necesario que la escultura se integre en un ambiente adecuado, rompe así con aquellos montajes anteriores a base de terciopelo y pedestales salomónicos. Como fondo del montaje utiliza un papel mural adquirido en Milán que desarrolla, en negativo, un motivo arquitectónico del Vignola. La obra expuesta y la forma de mostrarla, fruto de lo asimilado por José Luis Sánchez en Italia y en Milán concretamente, es toda una novedad, bien recibida, que determina que él se vaya a encargar en adelante, y por bastante tiempo, tanto de la confección de los catálogos como del montaje de las exposiciones²⁰⁴. Y aún más, se va a convertir en el colaborador de Vicente Cacho llevando a cabo una labor renovadora apostando por una nueva forma de ver el arte, y de saberlo mostrar. El reconocimiento por la prensa despertó también un interés por la obra aquí expuesta.

La relación de José Luis Sánchez con sus amigos artistas convirtió la Sala del Prado del Ateneo, dedicada a los jóvenes valores, en un verdadero trampolín para el arte de los años cincuentas. Es una labor gris que no ha sido demasiado reconocida por la crítica

²⁰³ ñJosé Luis Sánchezö, *RNA*, nº161, Madrid, mayo 1955, pp.44-48.

²⁰⁴ VV. AA. (1956). ñnecesidad de crear un ambiente neutro y luminoso, que permita contemplar las obras expuestas en las mejores condiciones posibles, sin que perturbe al espectador la ornamentación de las paredes, sistema de iluminación [í] se prefirieron los focos móviles, por sus posibilidades de adaptación a cada necesidad concreta [í]. El mobiliario, sencillo y adecuado, permite emplear las salas como reunión de los artistas, sin mermar espacio a la visibilidad de las obrasö, p.32.

artística, y que recientemente tuvo una manifestación pública dentro del homenaje que se ha tributado a la desaparecida figura de Vicente Cacho²⁰⁵ en la cacharrería del Ateneo.

Basta leer el índice de los catálogos de esta época para comprobar que en esa pequeña sala exponen casi todos los artistas que van a fundar el grupo *El Paso*²⁰⁶, que proyectará el arte español en Europa y Estados Unidos con enorme éxito²⁰⁷.

En aquel lento despertar de la posguerra en el que el arte en general estaba tan deteriorado, podemos figurarnos lo que ocurría con la escultura. Aparte de los pocos escultores académicos consagrados sólo algunos nombres pueden ser retenidos: Ferrant, Oteiza, Ferreira, Eudaldo Serra, que exponen en *Cuatro Escultores Abstractos*, y un poco más tarde Chillida, que sería el escultor español que llegaría a imponerse en el cerrado panorama internacional de la segunda mitad del siglo XX²⁰⁸. Nombres como Cristino Mallo²⁰⁹ y José Planes también son muy significativos en el panorama de la escultura española de estos años. Como también se fue descubriendo mucho más tarde la valía de otros nombres empañados por la represión cultural como Alberto Sánchez, Vicente

²⁰⁵ Además de la publicación *Vicente Cacho Viu en la tradición liberal española*, hay que destacar el catálogo *En el tiempo de El Paso*, comisariada por Javier Tusell, donde J. M. Bonet realiza un profundo estudio de la labor del Ateneo.

²⁰⁶ Véase J.M. BONET: *El arte en el Ateneo de Madrid durante los cincuenta*, en V.V.A.A. (2002b). *El Paso*, Chirino, Feito, Millares, Rivera con sus telas metálicas, Antonio Suárez, Viola, con la notable excepción de Saura, todos expusieron aquí en la época de Cacho Viu y en la inmediatamente posterior [í]. Hay una fotografía en la sala de exposiciones, con la exposición colgada, y los de *El Paso*, que están ya gestando el grupo, más Ángel Ferrant que era un poco como su padrino, p.125.

Según su manifiesto (J. AYLLÓN: *Manifiesto de El Paso*, febrero 1957. Reproducido en TOUSSAINT, *El Paso y el arte abstracto en España*, Madrid, 1983) deseaban mejorar la situación del arte español del momento: *El Paso* es una agrupación de artistas plásticos que se ha reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que, en el momento actual, falto de una crítica constructiva, de marchands, de las de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora atraviesa una aguda crisis. Escritores, cineastas, músicos y arquitectos serán llamados entre nosotros a fin de que nuestro trabajo sea más completo y nos ayuden en nuestra búsqueda y en la formación de una juventud entusiasta, hacia la cual va especialmente dirigida nuestra actividad desinteresada. Nuestro solo propósito es favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente superada, p.15.

José Luis Sánchez, que con su asesoría procuró el conocimiento al público de los que luego serían componentes de *El Paso*, fue propuesto como instalador-diseñador del grupo pero no se materializó.

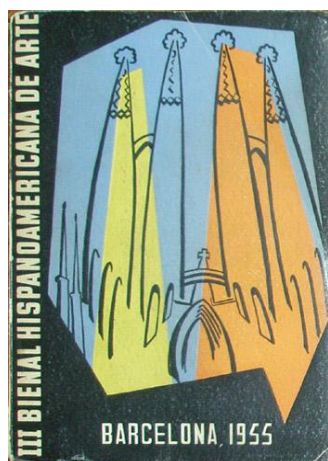
²⁰⁷ Véase G. TUSELL GARCÍA: *La internacionalización del arte abstracto español: el intercambio de exposiciones con los Estados Unidos (1950-1964)*, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Historia del Arte, t. 6, Madrid, 2003, pp.223-232.

²⁰⁸ Esta exposición, que puede considerarse el punto de partida de la escultura contemporánea en Madrid (Galería Buchholz) se exhibió en Barcelona (Galerías Layetanas) y en Bilbao (Galería Studio, propiedad del empresario Willi Wakonigg) y mostraba obras hechas con materiales tradicionales pero muy innovadoras, que los críticos relacionaron con los escultores Arp, Calder, Brancusi, Laurens y Moore. Véase C. EDMUNDO DE ORY: *4 escultores actuales*. Ferrant, Ferreira, Serra, Oteiza, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº19, Madrid, 1951. E. J. CIRLOT: *Las esculturas de Ferrant, Ferreira, Oteiza y E. Serra*, *Dau al Set*, Barcelona, 1951. J. CAMÓN AZNAR: *Cuatro escultores exponen en una galería madrileña un conjunto de obras en las que predomina la tendencia abstracta*, *ABC*, Madrid, 5-4-1951. Véase A. DE LA TORRE: *La sombra de Oteiza en el arte español de los cincuenta*, Edición trilingüe, Fundación Museo Jorge Oteiza, Iber Caja, Navarra, 2009.

²⁰⁹ V.V.A.A.: *El taller de Cristino Mallo*, Fundación Eduardo Capa, Alicante, 2003.

Beltrán, Daniel González o Leandro Cristòfol, Julio González, Gargallo, sin olvidar a los que habían establecido su vida en Francia antes de la guerra civil como Manolo Hugué, Conday, incluyendo a Picasso y Miró²¹⁰.

En 1956 el local de exposiciones del Ateneo de Madrid òresultaba insuficiente para el incremento alcanzado por su labor artística en los últimos añosö. A causa de ello, se logró òhabilitar unas carboneras con salida a la calle de Santa Catalina, creando una nueva sala. La Sala Santa Catalina òse inauguró en el mes de marzo de 1956 con la exposición del pintor ecuatoriano Osvaldo Guayasamín²¹¹, que acababa de ganar el Gran Premio de la III Bienal Hispanoamericana de Barcelonaö²¹². Precisamente en la Sala Santa Catalina se darán cita los artistas consagrados de ámbito internacional, mientras la Sala Prado se dedicó a artistas jóvenes y nuevos valores.



Catálogo III Bienal Hispanoamericana de Arte, 1955.

Vicente Cachó obtuvo la cátedra de Historia para la que se había preparado y a partir de entonces se dedicará a la enseñanza y la investigación. òA continuación hubo un cambio, en la Dirección General de Información [y por lo tanto en el Ateneo], Florentino Pérez-Embú fue sustituido por Vicente Rodríguez Casado, y éste aportó a José Luis

²¹⁰ Véase ALIX TRUEBA (1985).

²¹¹ J. R. BUENDÍA: òOsvaldo Guayasamínö, *Moncloa*, Madrid, abril 1956, sin p.

²¹² PONS MUÑOZ y CACHO (1956), p.32. Con motivo de la III Bienal Hispanoamericana de Arte, organizada por el Instituto de Cultura Hispánica, inaugurada en el Palacio de la Virreina y en el Palacio de Arte Moderno del Parque de la Ciudadela Museo de Arte Moderno de Barcelona, se mostró en esta ciudad la exposición *El arte moderno en los Estados Unidos* que presentó una selección de fondos del MOMA de Nueva York (con obras de Josef Albers, Bazaine, Calder, de Kooning, Feininger, Gorka, Hooper, Franz Kline, Man Ray, Motherwell, Pollock, Rothko, Joel Stella, Clyfford y Mark Tobey entre otros), permitiendo al público español un contacto con el expresionismo abstracto americano.

En esta Bienal, que supuso la última edición de estos certámenes internacionales, José Luis Sánchez presenta unas piezas cambiantes, *Escultura mutable*, homenaje a la obra de Ferrant, en las que aborda el problema de combinatoria, de la escultura transformada. Véase *III Bienal Hispanoamericana de Arte*, Catálogo oficial, Palacio Municipal de Exposiciones, Barcelona, 1955. J. VARA FINEZ: òLa III Bienal abre su puertasö, *El Alcázar*, Madrid, 1955, sin p.

Tafurö²¹³, joven poeta que se había encargado anteriormente de las Salas del Club La Rábida y que continuó la labor emprendida por Cacho, respetando las exposiciones programadas anteriormente y siempre con la asesoría de José Luis Sánchez; le dio en adelante a las exposiciones un carácter decididamente más audaz, introduciendo artistas extranjeros de renombre como Bruno Saetti, Julio González²¹⁴, Mathieu, Hans Hartung, Vedova y Zao Wou-Ki.

Paralelamente al Ateneo empieza a funcionar la Sala Neblí²¹⁵, en el nº80 de la calle de Serrano de Madrid, donde José Luis Sánchez se encarga del montaje de varias exposiciones (Labra, Pablo Serrano, Hans Hartung, Ferrant y de él mismo).

En uno de los viajes que, entre 1956 y 1957, José Luis Sánchez realiza a París logra que una parte de la colección de arte negro que poseía Mme. Nicaud²¹⁶, proveedora del Museo de la France d'Outre-mer pueda ser exhibida en la Sala de Santa Catalina. José Luis Sánchez reivindica con orgullo el haber podido mostrar la primera exposición de Arte Negro en Madrid. Él mismo, ayudado por Berrocal y por Manuel de Eléxpuru, va a pasar las piezas por la frontera; también se encargará de realizar el montaje y el catálogo de la exposición. Es a la vez una forma de tributar homenaje a una escultura tribal que tanta influencia tuvo en el cubismo y en el despliegue de las vanguardias.

También se realizan, con su iniciativa, exposiciones de tipo temático (*Continuidad del Arte Sacro*²¹⁷, *La Natividad vista por los niños*, *Pintura alemana contemporánea*, *Vegaviana*, *Ocho pintores venecianos*, *Cerámica valenciana*, *Los naipes del Museo*

²¹³ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (2002), p.119.

²¹⁴ A. ROIG: *Julio González*, Altamira, Talleres Gráficos, Madrid, 1960. Recoge lo que la primera exposición de Julio González en España; su hija Martha fue la mediadora.

²¹⁵ ¨Cuatro galerías de arte en el barrio de Salamanca de Madrid¨, *Goya*, nº4, Madrid, 1959. ¨Local comercial¨, *Arquitectura*, nº3, Madrid, marzo 1959. ¨En el local existente, y en un patio posterior de la finca, se ha realizado un complejo de librería-papelería, una pequeña sala de música en el sótano del local y una sala de exposiciones, con los anejos correspondientes en edificios de nueva planta, y un pequeño jardín¨; p.39. Así se configura la Sala Neblí.

²¹⁶ CABEZAS (1956). Las 37 piezas ¨tienen un sentido de utilidad práctica, adorno ritual o encarnación de fuerzas misteriosas. Se descubre en toda esta obra escultórica, abstracta o de estilizaciones antropomorfas, un persistente denominador temático y una común aplicación de la escultura a las manifestaciones de esa mística pagana de las danzas, que es por donde entran a la materia humana esas primeras manifestaciones del espíritu metafísico¨, sin p.

¨Sala de Exposiciones del Ateneo de Madrid¨, *RNA*, nº174, Madrid, 1956, sin. p. Aparecen varias fotografías de la instalación de esta exposición.

²¹⁷ José Luis Sánchez realiza el catálogo *Continuidad en el Arte Sacro* (1959) que abarcaba pintura, escultura, arquitectura, orfebrería, forja, vidriera y mosaicos, y recogía el ambiente de la época. Es decir, entre las obras de los artistas intercalaron obras tradicionales, románicas y góticas. Esta exposición fue trasladada íntegramente a Zaragoza, donde se organizó la *Gran Exposición de Arte Sacro*.

Fournier, *Las joyas de Arnaldo y Gio Pomodoro*, etc.) que en aquel ambiente son una novedad que produce buen resultado cultural.



Exposición *Arte Negro* y portada del catálogo de la misma, 1956.

Y también el Ateneo organiza, con el Ministerio de Asuntos Exteriores, una de las primeras salidas del arte español al extranjero, en 1959, con el enunciado *Arte Joven Español* (Jorge Spaanse Kunst) en el Stedelijk Museum de Ámsterdam²¹⁸, en el Gemeentemuseum de la Haya y en el Museo de Utrecht.

José Luis Sánchez también participa en ñla selección de 18 firmas que, entre pintores, escultores y grabadores, integraban la exposición *Arte Joven*²¹⁹, presentada en la Lonja de Zaragoza²²⁰, y en el *Club La Rábida* de Sevilla. Con su presencia contó también la *Antológica 54-56*, donde se daban cita más de 60 obras de pintores, escultores y grabadores.

²¹⁸ UREÑA (1982). La exposición estuvo integrada por 128 obras de pintores y por los escultores Ángel Ferrant, José Luis Sánchez, Pablo Serrano, Jesús Valverde, Chirino y Benjamín Mustieles y Arcadio Blasco, p.138.

²¹⁹ UREÑA (1982). ñEn abril de 1955, se organizó en Cartagena una Exposición de arte abstracto al aire libre, denominada *I Muestra de Arte Actual*, organizada por el Centro de Estudios de San Isidoro, en colaboración con el Ayuntamiento, en la que participaron entre un nutrido grupo de pintores, César Manrique, Guillermo Delgado, Gerardo Rueda, Ceferino Moreno, y el arquitecto Oriola. Meses más tarde, la Sala Municipal de Arte de San Sebastián se abrió para albergar una exposición de *Arte Joven*, en la que participaron los pintores Arcadio Blasco, Rafael Canogar, Francisco Farreras, Luis Feito, José María de Labra, Antonio López García, Lucio Muñoz, Miguel Ortiz Berrocal, Máximo de Pablo, Alfonso Ramos, Joaquín Vaquero Turcios y Ricardo Zamorano. En cuanto a los escultores, abundan los más recalcitrantes academicistas con la única excepción de José Luis Sánchez. Curiosamente, el prólogo del catálogo ilustrado corrió a cargo de Camón Aznar. La exposición pasaría después al Ateneo de Zaragoza y a Sevilla, p.132.

²²⁰ PONS MUÑOZ y CACHO (1956), p.34.



Exposición *Tres ceramistas*, 1956.

En 1957 tiene lugar la primera exposición de *Escultura al aire libre* en Madrid²²¹, organizada por el Colegio Mayor de La Moncloa y patrocinada por el Ateneo y el Ayuntamiento de Madrid; con obras de Vázquez Díaz, Juan de Ávalos, J. R. Azpiazu, Venancio Blanco, Pilar Calvo, José Clará, Carlos Collet, Chillida, Chirino, Amadeo Gabino, Carlos Ferreira, Ramón Lapayese, Francisco López Hernández, Julio López Hernández, Benjamín Mustieles, José Planes, Susana Polac, José Rebull, José Luis Sánchez, Eudaldo Serra, Subirachs y Pablo Serrano.

En ese mismo año José Luis Sánchez junto con Arcadio Blasco²²² y Jacqueline Canivet²²³ presentan sus trabajos en la exposición los *Tres ceramistas*²²⁴, que también contó con un montaje peculiar.

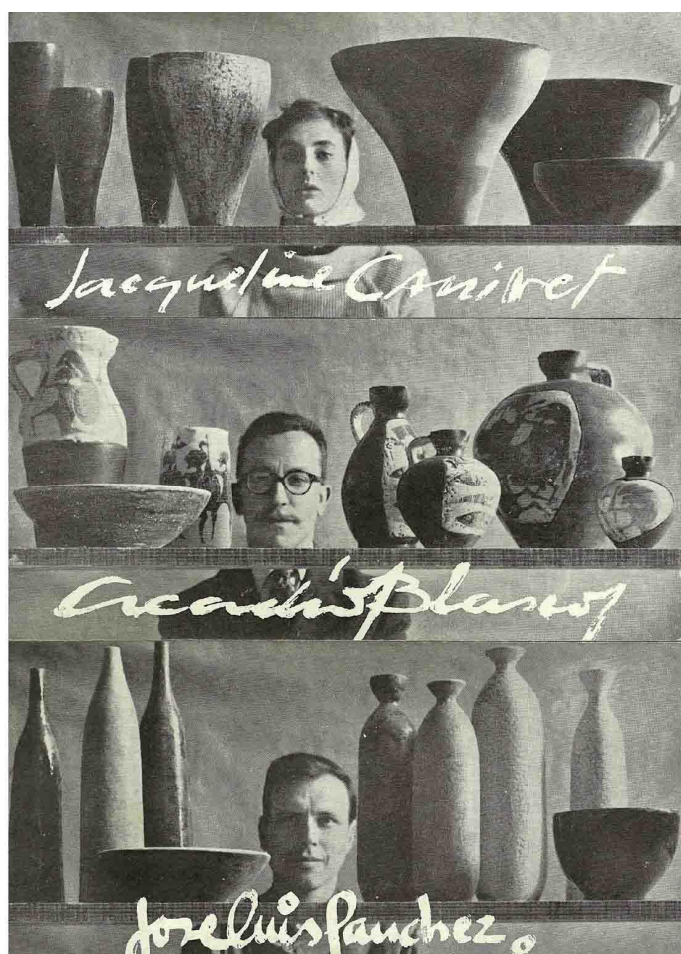
²²¹ BELLOT (1957). «La maravillosa ingenuidad de José Luis Sánchez, que, además de contribuir notoriamente a la organización total, destaca aquí con dos obras que marcan indudablemente su feliz trayectoria artística», p.3.

²²² P. MIQUEL CAMPOS: «José Luis Sánchez. El compañero de los primeros trabajos», en *Arcadi Blasco. Retrato*, Museo de la Universidad de Alicante, Alicante, 2009, pp.112-113.

²²³ Véase CAJIDE (1957).

Así rezaba el folleto de la exposición en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid: «Jacqueline, conocedora del oficio; crea formas originales, casi todas modeladas a mano, empleando esmaltes de Pierre Canivet, a unas temperaturas de entre los 940°C y los 980°C, siendo parte de las piezas ejecutadas en París y otras en Madrid», p.2.

Cfr. V.V.A.A. (2008), pp.366-368. También expuso Jacqueline Canivet en la colectiva de arte abstracto de 1958, en la Sala Negra de Madrid, junto con cerámicas de Cumella, esculturas de Ferrant, Chillida y Chirino; pinturas de Saura, Tàpies, Millares, Canogar y Feito, entre otros. J. RAMÍREZ DE LUCAS: «Antonio Cumella. Un mundo escultórico cerámico», *RNA*, nº194-195, Madrid, 1975, pp.143-146.



Tres ceramistas.

Además conviene recordar que en este periodo hay una actividad artística paralela a la oficial. En su intento de dotar de nuevos aires al panorama artístico madrileño, celebrando ya su Primera Antológica en 1945, citemos la creación de la *Academia Breve de Crítica de Arte* auspiciada por Eugenio d'Ors²²⁵, que pone a Madrid en contacto con el arte catalán de vanguardia por medio de la Galería Biosca²²⁶, pionera también en la renovación del arte. Así como la labor de otras galerías privadas que por lo general eran el suplemento de otras actividades: Librería Clan²²⁷, Librería Buchholz²²⁸, Librería Fernando

Siendo director, Fernández del Amo adquirió varias piezas de Jacqueline para el que sería Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y que pasaron a formar parte del actual Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en cuyo depósito se encuentran.

²²⁴ FIGUEROLA-FERRETTI (1957); ANÓNIMO (1957b), p.17.

²²⁵ Véase M. SÁNCHEZ CAMARGO: *Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid, 1963.

²²⁶ *Biosca y el Arte Español*, Madrid, 1998. La Galería Biosca, ubicada en el nº11 de la calle de Génova de Madrid, era la sede oficial de la Academia Breve. Véase TUSELL y MARTÍNEZ-NOVILLO (1991) y NIETO ALCAIDE (1998): sobre el panorama de galerías y exposiciones del momento.

²²⁷ FERNÁNDEZ POLANCO (1988), p.11. Con la creación, en 1945, de las salas Clan y Buchholz surge un nuevo tipo de local de exposiciones: la librería-galería. Realizarán una importante labor de difusión y promoción e las vanguardias además de procurar información a los artistas que acudían

Fe²²⁹, Librería Abril, Galería Estilo²³⁰, Galería Darro²³¹, son los escasos testigos del esfuerzo de llamar la atención sobre el arte más innovador.

Hemos querido aquí destacar por extenso los avatares de una época de la que creemos que ni la crítica de arte ni los trabajos de investigación han insistido demasiado en estudiar, y porque es reveladora de unos tiempos de iniciación que sentaron las bases para los logros que luego pudieron acontecer. Y sobretodo porque el papel de José Luis Sánchez en todo ello fue, a pesar de su modestia y cierto anonimato, decisivo.

allí a libros de arte. En la Librería Clan, fundada en 1954, dirigida por el poeta surrealista aragonés Tomás Seral, inauguró una exposición individual Eduardo Chillida; su primera muestra de estas características en España, si bien ese mismo año había expuesto en la Galería Denise René de París, con motivo del *Premier Salon de la Sculpture Abstraite*.

²²⁸ Uno de los pocos centros artísticos de vanguardia que había en Madrid en la década de los 50. Se abrió en diciembre de 1945 en el Paseo de Recoletos, en la librería del mismo nombre, por el alemán Karl Buchholz, librero y galerista ligado a los círculos intelectuales españoles del momento.

²²⁹ La Galería Fernando Fe, dirigida por el poeta y crítico de arte Manuel Conde, abrió sus puertas en 1954 en la librería del mismo nombre situada en la esquina de la calle de Alcalá y la Puerta del Sol. En ese mismo año se realizó la primera exposición de arte abstracto que se celebró en España y la primera individual de Chillida. FERNÁNDEZ POLANCO (1988), p.23.

²³⁰ Galería Estilo se fundó en 1943.

²³¹ La Galería Darro, en la calle de Lista nº42 de Madrid, celebró en 1959 una exposición bajo el título *Negro y Blanco*, que homenajea a los artistas españoles premiados en certámenes internacionales (Oteiza, Chillida, Tàpies, Palazuelo, Miró y Llorens Artigas). Participan Miró, Saura, Millares, Juana Francés, Canogar, Zóbel, Rueda, Chillida, Chirino...

6. Primeros encargos.

«El arte es la vida en cuanto el trabajo apasiona, en cuanto se transforma en felicidad, el obrero se hace artista, quiere que la obra se haga perfecta en belleza, que adquiera un carácter de duración y de universalidad para la admiración de todos». Eliseo Reclus, *El hombre y la tierra*, 1975 [1ª ed. 1908].

En los locales del actual Museo de América se va creando un foco de actividad para trabajos destinados a la integración de la nueva arquitectura. José Luis trabaja, de forma regular, con Arcadio Blasco y, esporádicamente, con Vento, Cárdenas, Labra, Carmen y Elena Santonja, Berrocal, Jacqueline Canivet, Carmen Perujo y Gárate, entre otros. Unidos por el mismo espíritu del arte aplicado o buscando hacer una obra más personal, desean dar salida a estas nuevas inquietudes.

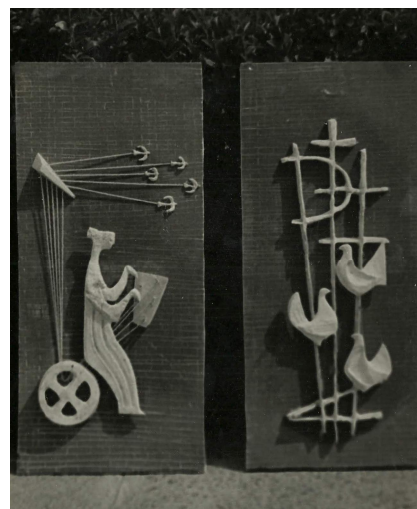


Espacio de trabajo en el Museo de América.

A raíz de su exposición en el Ateneo le surgen una serie de contactos y posibilidades de trabajo que normalmente llegan de la mano de los arquitectos. Encargos más importantes y algo mejor remunerados le van alejando de una labor de pura creación, del mundo expositivo.

El arquitecto J. Manuel de Cárdenas, que lleva la parte de arquitectura de la Gran Factoría de Avilés (Asturias), le encarga unas esculturas (600 x 250 cm. cada una) para el edificio dedicado a Telefónica. Aquí, en lo que era el primer complejo industrial metalúrgico en España José Luis Sánchez puede fundir por primera vez; la fundición la realiza con Capa, en aluminio, resultando menos costosa que en bronce porque no requiere

una temperatura tan elevada. Resuelve este trabajo realizando una barca, una figura femenina y unos cables aludiendo a la comunicación. Este trabajo le obliga a desplazarse a Avilés, donde entra en contacto con una factoría metalúrgica en la que se laminaba el hierro, etc., la visión de toda esta maquinaria le proporciona una dimensión, una impresión nueva que se irá incorporando a su trabajo. En su viaje a Avilés en tren, a máquina lenta, se van gestando toda una serie de formas de las que posteriormente nacerán muchas de sus esculturas; formas en las que el cuerpo humano queda transformado en máquina.



Maqueta.



Detalle.



Factoría de Telefónica, Avilés, 1956.

En 1956 el arquitecto Fernández Vega le encarga dos relieves (270 x 350 cm. cada uno) para la entrada del Mercado Nuevo, actualmente Centro Cultural de San José, en Segovia. Inspirándose en los que hizo Ferrant para el Hotel Las Sirenas (Segovia)²³², y que aún se conservan; están tallados en piedra de Colmenar, modulados y trabajados con la ayuda de un cantero. Con experiencias como esta José Luis Sánchez se da cuenta de que

²³² Cfr. FERNÁNDEZ (2008), p.127.

determinados materiales como la piedra dificultan y encarecen un trabajo que implica disponer de un sacado de puntos, un tallador, etc.



Maqueta de uno de los relieves para el Mercado Nuevo, Segovia, 1956.

En 1958 Mariano Garrigues le encarga un trabajo para la sede de los Bureaux Internatiaux de la Propriété Intellectuelle (B.I.R.P.I.), en Ginebra; su primer trabajo fuera de España. Seis columnas a dos caras con un desarrollo esquemático de los doce signos del Zodiaco, configurado a base de placas de cobre y latón incrustadas en hormigón (Cat. nº1).

A partir de 1955 contacta con Miguel Fisac²³³, arquitecto que construye edificios en los que ñutiliza pronto el hormigón, la vidriera y la madera tal cual [í] Son tiempos de economía débil que hacen necesaria la utilización de módulos, de pieza prefabricadas que se ensamblan *in situ*, de materiales sin desbaster y sin pulir, de la directa visión el encofrado de hormigón²³⁴. Y es precisamente de hormigón la *Maternidad*²³⁵ que José Luis realiza para el Centro de Formación de Profesorado de Enseñanza Laboral de la Ciudad Universitaria²³⁶, Madrid. Esta obra, que refleja su admiración por Moore, no gusta y tiene que ser desmantelada al poco tiempo.

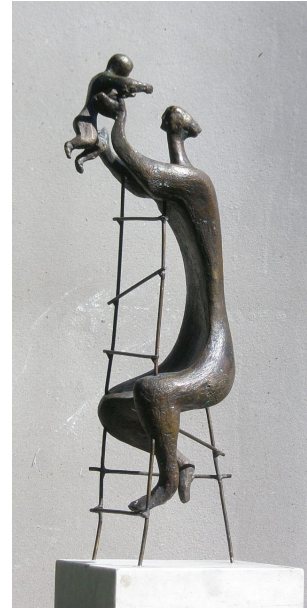
²³³ Miguel Fisac Serna (1913-2006) Fisac se desprende de idearios tradicionales, especialmente en la arquitectura religiosa. F. ARQUES SOLER y M. FISAC: *Miguel Fisac*, Pronaos, Madrid, 1996.

²³⁴ VIÑUALES (1998), p.205.

²³⁵ *Maternidad*, 1958, bronce, 56 x 16 x 24 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril, 1981; *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993*, Girarte, Almansa, 1993; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, 3 marzo al 2 mayo de 2010; *Faith, hope, love. Five artists at the St. Henry's Ecumenical Art Chapel*, Turku, 1 mayo al 31 agosto de 2010. Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.86; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.18; V.V.A.A. (1981a), p.32; V.V.A.A. (2010a), pp.36-37.

²³⁶ Véase ñConjunto de edificios para formación del profesorado de enseñanza laboral en la Ciudad Universitariaö, RNA, nº203, Madrid, noviembre 1958, pp.3-10.

Tan poco tiempo estuvo montada que no se realizaron fotografías de esta ampliación en hormigón, sin embargo contamos con el modelo original de 1958 que fundió en bronce y de dimensiones más reducidas (56 x 16 x 24 cm.).



Maternidad, 1985, bronce.



Flor, Sanatorio de Nuestra Señora de Los Ángeles, Madrid, 1956.

Por contacto con el arquitecto Luis Gutiérrez Soto²³⁷ realiza un panel cerámico (700 x 240 cm.) en colaboración, manual y conceptual, con Jacqueline. Una gran flor para el Sanatorio de Nuestra Señora de los Ángeles en calle del Pintor Ribera nº10, Madrid. Un

²³⁷ Luis Gutiérrez Soto (1900-1977), uno de los principales representantes de la arquitectura racionalista del siglo XX en España, inicia su actividad antes de la Guerra Civil continuándola en el período franquista y posteriormente. M. A. BALDELLOU: *Luis Gutiérrez Soto*, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1973.

panel de cerámica²³⁸ es también el que realiza para el viaducto sobre el río Guadalupejo, a la entrada de Guadalupe (Badajoz), siendo el ingeniero Luis del Río. Un homenaje a la Virgen con unos ángeles que parecen salir de un cuadro de El Greco. Con obras como estas nos hacemos una idea de las posibilidades de la cerámica aplicada a la arquitectura como tratamiento mural.



Virgen de Guadalupe, Guadalupe, 1956.

En 1956 y con la colaboración de Jacqueline realiza un elemento escultórico²³⁹ en barro cocido y vidriado que decora la torre del Pabellón de Degustación de Vino Español del Sindicato de la Vid que forma parte de la actual Escuela de Enología del Sindicato Nacional de la Vid, con motivo de la celebración de la bienal de la Feria del Campo celebrada en la Casa de Campo de Madrid²⁴⁰, con el arquitecto Carlos de Miguel. Estas

²³⁸ Panel, 1956, cerámica, 1500 x 800 cm. Exposiciones: *Escultura Religiosa*, Sala Neblí, 1959 (boceto del alicatado en gres). Bibliografía: RAMÍREZ DE LUCAS (1959b), p.30.

²³⁹ Relieve, 1956, barro cocido vidriado, 250 x 140 cm. Pabellón de Degustación de Vino Español, Casa de Campo, Madrid.

²⁴⁰ La Feria del Campo era una exposición bianual de carácter nacional y a veces internacional que se inició en los años 50 y se mantuvo hasta principios de los 70; se celebraba en la Casa de Campo. A este certamen acudían las distintas provincias españolas y algunos países americanos, trayendo muestras de lo mejor de la ganadería, productos agrícolas, cerámica, etc. Los pabellones presentaban las características arquitectónicas de cada provincia o reproducciones de los monumentos más emblemáticos.

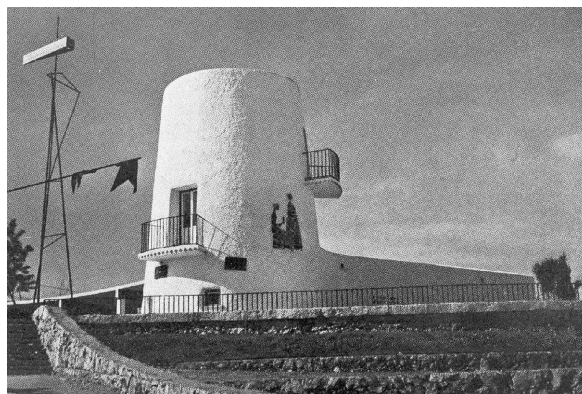
La idea era colocar una gran tinaja suspendida en el aire en una estructura que sujetaba los mástiles de las banderas. La tinaja se rompió, quedando solamente los mástiles que servían de señalero del pabellón, y que también son de José Luis Sánchez. Se aprecia claramente cómo una de las cabezas entronca con su *Cabeza del collar*.

oPabellón de degustación del vino español, *RNA*, nº175, Madrid, 1956, pp.33-35; CASTRO ARINES (1983). La instalación, en 1951, del pabellón del Instituto Nacional de Colonización, dentro de la celebración de la bienal de la Feria del Campo, que J. L. Fernández del Amo dirige supone su primer ensayo de integración de las artes en la arquitectura buscando otras raíces a lo popular: no tanto las formas como las esencias de la arquitectura popular. Incorporando a artistas

esculturas figurativas de José Luis Sánchez se resuelven como estilizaciones de la realidad que aunan lo primario y lo decorativo revelando la influencia del arte italiano de Massimo Campigli²⁴¹ y de Manzú, entre otros.



Detalle.



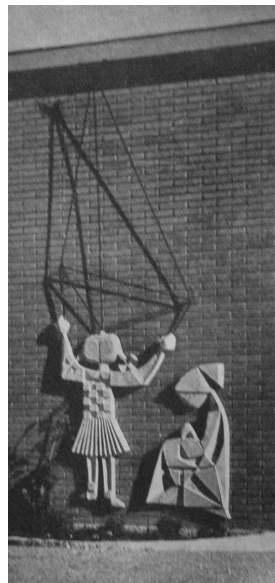
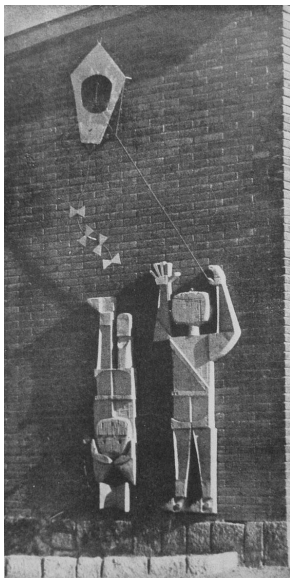
Estado original.



Pabellón de Degustación del Vino Español, Casa de Campo, Madrid, 1956. Estado actual.

de vanguardia en la ornamentación del pabellón del Ministerio de Agricultura y de Colonización, con una nueva forma de ver y tratar los materiales, p 7.

²⁴¹ Massimo Campigli (1895-1971) pintor y escritor italiano que, gracias a sus publicaciones en la revista *Florence futurista*, entró en contacto con los futuristas italianos. Y al igual que José Luis Sánchez, fue decisivo su descubrimiento en el Museo del Louvre del arte de civilizaciones antiguas, especialmente la egipcia y la etrusca, cuyos referentes son evidentes en su obra; su trayectoria pone de manifiesto el éxito de su particular visión pictórica, síntesis del vanguardismo postcubista y de la pintura bidimensional de las civilizaciones antiguas. La influencia e importancia de Campigli en el arte español de posguerra ya fue apuntada por F. CALVO SERRALLER: *¿Aislamiento internacional o vacío social?*, en V.V.A.A.: *Arte para después de una guerra*, Madrid, 1993, p.74. Véase *Massimo Campigli, 1895-1971*, Skira, Milán, 2001.



Dos niños y dos niñas jugando a la cometa, Escuela en Fuencarral, Madrid, 1957.

De la intervención de José Luis Sánchez en Centros de enseñanza cabe destacar un relieve en hormigón (600 x 250 cm. cada uno) que representa a *Dos niños y dos niñas jugando a la cometa* para unas Escuelas en Fuencarral²⁴² (Madrid) con el arquitecto Rodolfo García de Pablos, en 1957. Y un *Niño montado en bicicleta* (250 x 140 cm.) para el poblado de Mingorrubio de El Pardo (Madrid), donde òse proyectó una adaptación del Proyecto Tipo que el Ministerio de Educación Nacional adaptó como tipo después del concurso de proyecto que este Ministerio organizó²⁴³, con los arquitectos Mariano García Benito y Santiago Fernández Pirla.



Niño montando en bicicleta, hormigón y hierro.
Poblado de Mingorrubio de El Pardo, Madrid.



Maqueta hormigón, cerámica y
hierro, 28 x 14 x 20 cm.

²⁴² òEscuelas en Fuencarralò, *RNA*, n°204, Madrid, diciembre 1958, pp.13-18.

²⁴³ òGrupo escolar de doce grados en la carretera de la Coruña (Madrid)ò, *Arquitectura*, n°23, Madrid, noviembre 1960, pp.45-48.

7. Arte religioso: intento de renovación como necesidad de una época.

«Está claro que una cruz, una forma recta horizontal cruzada por otra vertical, representa lo que representa. Pero también es geoméricamente y espacialmente un problema estético. Basta con pensar en Malevich o en Kupka o Lissitzkyö. Jordi Teixidor de Otto, *La elección del camino*, 2002.

Tras realizar lo que hemos llamado primeros encargos, José Luis Sánchez configura un repertorio de iconos religiosos (Cristo, Virgen, Calvario, Bautismo de Cristo, San Francisco de Asís) que irá resolviendo y desarrollando en distintos materiales y dimensiones para poder aplicarlos a toda una serie de encargos que le van surgiendo en este momento de renovación en el arte religioso.

Estos ensayos hay que entenderlos en el ambiente de decadencia y mal gusto que imperaba en el arte religioso preconciliar. Para salvar lo problemático de hacer un arte con independencia de la trayectoria imaginaria del catolicismo Lara, Labra, Vaquero Turcios, Arcadio, José Luis Sánchez y otros artistas retomaron el camino del románico, del gótico y del arte primitivo, de estilización, poniendo al día los antiguos estilos. Cuando las iglesias estaban invadidas por imágenes de Olot y de los talleres Granda²⁴⁴, lo que hacían estos artistas era revolucionario. Ayudando además a la evolución de la sensibilidad del pueblo²⁴⁵.

José Luis Sánchez es consciente de qué imágenes hay que disponer en los espacios sacros y porqué. «Un orden, una jerarquía, se imponen. En primer lugar Cristo, imagen, signo, o símbolo, centrando el culto sobre el altar. Esta presencia determina austeridad, silencio, orden, modestia, una luz, un misterio. Si no basta para expresar la presencia de Cristo, un altar desnudo, pongamos una figura insinuada, no torturada, un crucificado lleno de paz. La figura de María en un lugar de mediación, con la ternura del caso. Cercana al pueblo. Y no más; «la advocación del templo, sea un santo o un misterio, pueden ir representadas fuera o en el atrio, como elemento, perdón, publicitario²⁴⁶.

²⁴⁴ El ingeniero industrial Joaquín Casellas era por esas fechas el director de Talleres de Arte Granda, empresa que fundó con don Félix Granda, sacerdote y amante del arte, iniciador de la preocupación litúrgica en la orfebrería española. Los Talleres de Arte Granda funcionan desde 1891, suministrando arte sacro a las iglesias de siempre, hasta hoy (con sede en Alcalá de Henares). Abarcan toda la producción de objetos para arte sacro, y además se preocupan por la labor de conservación y restauración del Patrimonio Histórico Artístico.

²⁴⁵ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986a), p.18.

²⁴⁶ «Entrevista sobre las imágenes en el templo, ARA, nº9, Madrid, julio 1966, pp.33-36

Así, en 1958, en colaboración con el arquitecto Luis Masaveu y para el Instituto Nacional de Colonización, realiza una *Virgen de la Correa*²⁴⁷ en chapa de cobre y cerámica, de iconografía moderna. La anatomía de la Virgen queda oculta bajo un manto configurado a base de unidades geométricas perfectamente equilibradas, estructura facetada que podría asemejarse a las pautas compositivas cubistas.



Virgen de la Correa, 1958.

La misma composición y modernidad presenta la *Virgen de la Correa*²⁴⁸ que realiza en cerámica azul celeste, junto a una imagen de Santa Mónica y San Agustín, para la Capilla de la Virgen de la Consolación de la Iglesia de Santa Rita en la calle de Gaztambide nº75, Madrid.

En enero de 1959 Puebla de Sanabria (Zamora) fue arrasado por las aguas a consecuencia de la rotura de la presa de la vega del río Tera, perdiendo la vida 144 personas y destruyendo 97 casas²⁴⁹. La sección del Ministerio de Regiones Devastadas lleva a cabo la reconstrucción²⁵⁰ de la Iglesia de Ribadelago, realizada por el arquitecto

²⁴⁷ *Virgen de la Correa*, 1958, chapa de cobre y cerámica, 120 x 60 x 60 cm. Bibliografía: òArte Sacro. Ornamentosö, RNA, nº17, Madrid, mayo 1960, p.59; RAMÍREZ DE LUCAS (1959b), p.28. TRAPIELLO (1976), p.187; V.V.A.A. (1981a), p.52; V.V.A.A. (2010a), p.46.

²⁴⁸ ARIAS SERRANO (1980). Véase VALLEJO ÁLVAREZ y RAMÍREZ DE DAMPIERRE (1962), pp.10-14. Cfr. GONZÁLEZ VICARIO (1987a), pp.286-292.

²⁴⁹ *Diccionario Enciclopédico Espasa*, t. 15, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, p.8869.

²⁵⁰ El Instituto Nacional de Colonización, junto con la Dirección General de Regiones Devastadas y la Dirección General de Bellas Artes se encargaron de reconstruir los innumerables edificios y viviendas que quedaron arrasados con la guerra civil. Véase F.J. MONCLÚS y J.L. OYÓN: òVivienda rural, regionalismo y tradición agrarista en la obra de Regiones Devastadasö, en *Arquitectura en Regiones Devastadas*, MOPU, Madrid, 1987, pp.103-120.

Antonio Teresa²⁵¹, y de todo un nuevo pueblo en un lugar próximo más elevado. Desde el Ministerio de Vivienda, presidido por la dirección de los arquitectos Francisco Echenique y Antonio Pereda, José Luis Sánchez recibe el encargo del *Monumento a las víctimas de Ribadelago*²⁵². En esta ocasión emplea como material hormigón, bronce y hierro. «El monumento, que es de una gran sencillez, está constituido por un *Calvario* de altísimas y esbeltas cruces con una original -y atrevida- disposición de singular belleza; delante del Calvario está el Dolor, simbolizado en una sencilla mujer de pueblo, que mirará eternamente las aguas de ese lago que fue testigo mudo de aquella Tragedia»²⁵³. Posteriormente el *Calvario* es desmontado para quedar incorporado a la iglesia del nuevo pueblo y la *Piedad*²⁵⁴ a las orillas del lago.

Sobre esta obra Gamoneda descata el esquema conceptual y formal que «se manifiesta equivalente al de una obra directamente religiosa: religación del hecho mortal con un ámbito de salvación [í] podemos observar relación con las iconografías ligadas a estilos históricos. Sin necesidad de discernir laicismos y religiosidades. Cabe también mencionar el montaje aéreo, análogo al de obras anteriores explícitamente religiosas. En algunas de las figuras principales de la composición podemos reconocer (con valor premonitorio ya que se trata de una anticipación) las estructuras y hasta las texturas que van a regir en los torsos, serie importantísima en lo que a temperatura expresiva se refiere. El carácter monumental de esta pieza apunta en dirección que podríamos llamar arquitectónica, prefigurando la producción implicada («aplicada», suele decir J.L.S.)»²⁵⁵.

²⁵¹ Véase A. FERNÁNDEZ ARENAS: *Iglesias nuevas en España*, La Polígrafa, Barcelona, 1963, p.81. G. CARDONA y J. C. LOSADA: *La invasión de las suecas: de la España de la boina a la España del bikini*, Ariel, Barcelona, 2009, p.29.

²⁵² TAFUR (1961). Cuaderno dirigido por Fernando Carbonell y confeccionado por Antonio Povedano; con imágenes, en blanco y negro, de la maqueta. Realizado con motivo de la exposición organizada por el Círculo de la Amistad de Córdoba, en colaboración con el Ateneo de Madrid y patrocinada por la Dirección General de Información. CASTILLO DE URBERUAGA (1960), p.4. *Monumento a las Víctimas de Ribadelago*, 1960. Exposición: *Escultura José Luis Sánchez*, Galería Teka, Bilbao, 12 al 27 de diciembre de 1960; *Exposición Nacional de Bellas Artes 1962*, Palacio de Velázquez, Madrid, 1962. Bibliografía: Catálogo *José Luis Sánchez*, Galería Liceo, Círculo de la Amistad de Córdoba, 1961, pp.3, 5, 7, 8, 9, 11 y 13; Catálogo *Escultura José Luis Sánchez*, Galería Teka, Bilbao, 1960; Catálogo *Exposición Nacional de Bellas Artes 1962*. Guía sumaria, Palacios del Retiro, Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1962, pp.65 y 171; TRAPIELLO (1976), pp.34-36; V.V.A.A. (1981a), pp.54-55; V.V.A.A. (2010a), pp.58-59.

²⁵³ GONZÁLEZ ROBLES (1960), p.5.

²⁵⁴ La cabeza de la «maternidad dolorosa» es portada del nº4 de 1959, de la revista *Edificación*, Madrid. F. BUSTELO: «En recuerdo de las víctimas de la injusticia y el olvido», *El socialista*, Almansa, julio-agosto, 2005. Destinada al cementerio de Almansa (Albacete) en conmemoración de las víctimas de la injusticia y del olvido. Aquí se materializa esa desesperación, ese dolor de la Madre por el sufrimiento del Hijo, esa mujer con el niño en brazos que es la madre con el hijo muerto, p.24. En 2005 hace una ampliación de la *Piedad*, a la que prefiere llamar *Piedad laica*. Contaba para ello con el boceto en yeso, 30 x 10 x 24 cm., del que posteriormente funde en bronce dos ejemplares, y la cabeza de la *Piedad* en bronce, 35 x 32 x 18 cm.

²⁵⁵ GAMONEDA (1981a), p.12.



Maqueta *Monumento a las víctimas de Ribadellago*.



Modelado de la *Piedad*.



Piedad laica, 1960, bronce.



Cabeza de Piedad, 1960, bronce.

A la *Mujer con niño mirando con temor al cielo* de Oteiza (1949) se acerca la *Piedad laica* de reducidas dimensiones fundida bronce inspirando la misma sensación de ternura y, a la vez, de temor que produce ese abrazo de figuras. Y la actitud de *Cabeza de Piedad* nos remite claramente a la *Cabeza de Monserrat* de Julio González (realizada en 1942 y que posiblemente vio en su exposición de la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid en 1960²⁵⁶) y al estudio para el Guernica *Cabeza de mujer llorando con pañuelo III*

²⁵⁶ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1976b). «En la primera exposición que se ha hecho en España del que Leon Degand llamara «desconocido voluntario» [í] las «esculturas que cinco años antes tanto me impresionaron en París, podía yo ahora tocarlas, acariciarlas, pues como montador de las

y a la *Mujer gritando*, de Picasso (1937). Sin duda bien podrían aplicarse a esta obra las palabras de Salvador Jiménez: «Es la Piedad de Miguel Ángel [í] Es un trasunto de las dolorosas barrocas y populares de la imaginería andaluza. Tiene un alarido de animal derrotado, con la boca arqueada para que el rito, imprecatorio, resuene hacia arriba. Es torre de desesperación la que alza y prolonga el cuello como un mástil de la desgracia. [í] Aparte de los dedos crispados, transmutados en garfios, privados de su querencia acariciadora, no hay otra referencia corporal que la de los dos pechos que gravitan, como solían, hacia el hijo, fieles a su sagrada función nutricia y protectora. El niño es el testimonio funeral, la fatal ofrenda que porta la madre como un presente de difuntos. He aquí mi hijo. *Ecce filius*»²⁵⁷.

José María García de Paredes realiza en colaboración con el arquitecto Rafael de La Hoz el colegio mayor Santo Tomás de Aquino, en la Ciudad Universitaria de Madrid. Premio Nacional de Arquitectura de 1956, el Aquinas y su capilla²⁵⁸, constituirían una referencia de vanguardia, una de las obras más importantes de la renovación de la arquitectura española. Durante varios años estuvo presidiendo la capilla, con retablo de Carlos Pascual de Lara, un *Cristo*²⁵⁹, realizado en bronce, de José Luis Sánchez. Una de las primeras figuras de Cristo que realiza coincide con el primer encuentro con el padre Aguilar.



Cristo de Aquinas, 1956, bronce.

Como vemos, José Luis Sánchez desarrolló una actualización del arte religioso, especialmente entre los años 50 y 60, aplicando las experiencias de una vanguardia que obligaron a adoptar nuevos modos de expresión incorporando materiales que hasta

exposiciones del Ateneo tuve la exaltante alegría de instalarlas, iluminarlas y de imaginar el catálogo que entonces se hizo, p.77; Véase NIETO ALCAIDE (1961).

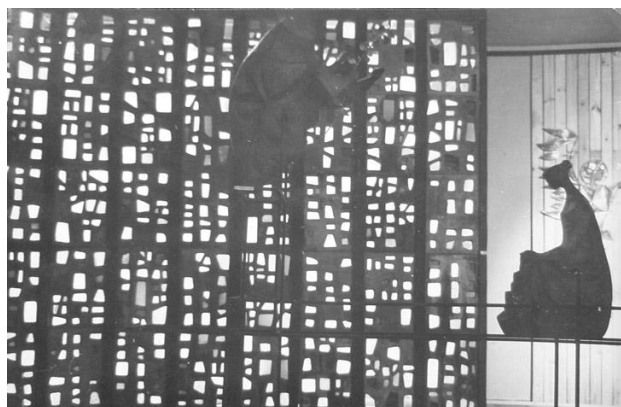
²⁵⁷ JIMÉNEZ (1997), p.52.

²⁵⁸ J. M. GARCÍA DE CASTRO en y R. DE LA HOZ: «Colegio Mayor Sto. Tomás de Aquino», *RVA*, nº184, Madrid, abril 1957, pp.7-18. JIMÉNEZ MARAÑÓN (2000). La iglesia de Santo Tomás, habilitada en los bajos del en ciernes Museo de América, «constaba de un solo altar, bancos amplios. Pepe Caballero pintó sobre rojo sangre de toro una virgen aguadalupeada, un San Pablo y un Santo Tomás. Los muebles de Feduchi y los hierros de Moreno de Cala eran bella y funcionalmente modernos», p.123; URRUTIA (2003), p.484; FERNÁNDEZ COBIÁN (2005), pp.515-517.

²⁵⁹ «Los artistas (entrevista a J.L.S. en recuerdo de Carlos Pascual), *ARA*, nº16, Madrid, abril-junio 1968, p.64.

entonces habían estado lejos de ser empleados en la escultura figurativa, y creando un ambiente que suple con eficacia las necesidades del culto. Con la premisa de la autenticidad, òdice cuanto siente, con sencillez, pero con viveza y convicción. Siempre con calidad, con gusto y con amor²⁶⁰. En esta renovación del arte sacro, las necesidades funcionales del templo, y los avances en las nuevas técnicas de construcción, òhan ido abriendo paso a la nueva arquitectura religiosa. La dificultad sigue siendo mayor en el campo de la imagería religiosa, tanto dentro del templo como fuera de él. Parece menos difícil crear un ámbito religioso, un espacio arquitectónico sacro que congregue a los fieles con Cristo para rendir a Dios el culto litúrgico, que encontrar la deseada forma de imagen que enriquezca a la obra de arte con el impulso trascendente o con destellos de luz que pongan en marcha el difícil proceso de la devoción²⁶¹.

Ramírez de Lucas le definía como òel escultor de la obra bien hecha. Un òartista consciente de su responsabilidad que no tiene en cuenta las horas que entrega a su obra. Las que sean, las que hagan falta, hasta que su concepción artística alcance el grado máximo de perfección. José Luis Sánchez es de esta condición y sus manos hábiles parecen conocer los secretos que solo poseyeron los grandes artífices de Renacimiento. Escultor, orfebre, mosaicista, vidriero, él es capaz de realizar todo cuanto se precisa en una iglesia, desde el retablo del altar mayor, con sus imágenes y vasos sagrados, hasta los muebles accesorios y las ropas talarés²⁶².



Vidriera y *Anunciación*, exposición *Escultura Religiosa*, Sala Neblí, 1959.

En 1959, en su exposición *Escultura Religiosa* en la Sala Neblí²⁶³ de la galería y también librería del mismo nombre, situada en la calle de Serrano de Madrid, se podían

²⁶⁰ AGUILAR (1967b), p.18.

²⁶¹ AGUILAR, (1963b), p.13.

²⁶² RAMÍREZ DE LUCAS (1962), p.127.

²⁶³ TAFUR (1959). Lo que aquí se veía òno fue hecho sólo para ocupar un sitio, para la serena e indiferente contemplación. La vidriera no es un caleidoscopio de la tarde puramente. El Bautista que

contemplar toda una serie de obras en las que José Luis Sánchez había logrado un ñequilibrio estético muy estimable, que lo mismo puede agradar al entendido que al menos versado en cuestiones de vanguardia²⁶⁴. Un muestra en la que tienen cabida desde ñla imagen destinada al culto en un altar hasta una vidriera pasando por esculturas hechas para adornar el exterior de algñn convento, paneles de cerámica, sagrarios, candeleros, cálices e incluso casullas, todo lo que tiende a desterrar de las iglesias de hoy día cualquier vestigio pseudomedieval²⁶⁵.



Anunciación, 1980, bronce, 170 x 100 x 60 cm.

Destaca su *Anunciación*²⁶⁶, que nada tiene que ver con lo que hubiera realizado un imaginero porque José Luis Sánchez ñno trabaja al ritmo y con las técnicas del tradicional

vierte todo un Jordán de lágrimas en Cristo no resuelve tan sólo un problema de formas. Yo sé que tras todo ello hay planteada una infinita ecuación del alma. No es honesto, acaso no podría, desvelar la íntima y amorosa dulzura de cada pieza, de cada pedazo del hombre que se nos ofrece hoy. Yo sé, con la seguridad que me da el tenerlo cada día entre las manos, que la solución está ahí. Buscáðlaö, p.1; POPOVICI (1959), p.45.

²⁶⁴ RAMÍREZ DE LUCAS (1959b), pp.27 y 31.

²⁶⁵ GARCÍA VIÑÓ (1959), sin p.

²⁶⁶ SOPEÑA IBÁÑEZ (1987). ñí esa obra en bronce y hierro con el fondo humilde y popular del ladrillo y como protagonista a una humilde y recogida Nuestra Señora [í] dulzura y concentración máximaö, pp.31-32.

La *Anunciación* de hormigón y hierro presidió el acceso al Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1956). Posteriormente se ubicó en la Casa de Ejercicios Espirituales de las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús en la calle de Martínez Campos nº6 de Madrid, donde se encuentra en muy mal estado. Exposición: *Exposición de escultura al aire libre*, Colegio Mayor de La Moncloa, Madrid, 1957; *Escultura Religiosa*, Sala Neblí, Madrid, 1959.

En 1980 se realiza una copia en bronce que actualmente está en casa del artista en Pozuelo de Alarcón, Madrid. Exposición: *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, 1981; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, 2010; Faith, hope, love, St. Henry's Ecumenical Art Chapel, Turku, del 1 mayo al 31 agosto de 2011. Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.27; V.V.A.A. (1984b), p.484; V.V.A.A. (1981a), p.51; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.19; VALLIER

tallista y policromador. Es un escultor que modela su creación artística de dentro a fuera, con gran sensibilidad estética pero a la vez con clara conciencia de su compromiso de servir y encajar. Pronto comprendió que la pura iconografía necesitaba de una ambientación apropiada²⁶⁷. Entrañable, rotunda y equilibrada, suprime detalles hacia una estilización que depura las formas. El artista ha ido a lo elemental, a lo imprescindible: unos planos, unas líneas, casi una geometría; pero una geometría de ternura, de recato humilde, de sencillez casera y limpia en la Virgen sentada. El estilo es una ascética, una renuncia a lo superfluo²⁶⁸.

Además presenta un *San Francisco de Asís*²⁶⁹ y un *Bautismo de Cristo*²⁷⁰ en hormigón, hierro, chapa de cobre y metal.

Esta exposición, que recoge documentación gráfica, maquetas y los objetos de diseño que hasta entonces había realizado, le facilita posteriores encargos. Mientras tanto ha dejado su trabajo en el Ateneo e instala su taller en un bajo comercial de la casa donde vive, abandonando los grandes espacios del Museo de América.

(1993), p.50; RUIZ CABRERO (1996); G. RUIZ CABRERO: El moderno en España en (2000d), p.294; V.V.A.A. (2010a), pp.42-43; V.V.A.A. (2011b).

²⁶⁷ AGUILAR (1977), p.50.

²⁶⁸ M. BOYERO: La Anunciación, reportaje a través del arte, *La Milagrosa*, nº549, Madrid, abril 1964, p.22.

²⁶⁹ AGUILAR (1973). Ágil y estilizada [í] fruto de sus estudios para la gran escultura puesta al culto en la Catedral de Tánger. En los numerosos trabajos iconográficos de este escultor se refleja el ensayo constante de hacerse comprender por el pueblo, en una plástica muy de nuestro tiempo y con refinada calidad, pp.5-6.

San Francisco de Asís, 1958, bronce, 60 x 30 x 11 cm. Realiza una ampliación para el Museo Vaticano de Arte Contemporáneo, Roma. Exposición: *Escultura Religiosa*, Sala Neblí, Madrid, 1959; José Luis Sánchez. *Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril, 1981; José Luis Sánchez. *Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, 2010; *Faith, hope, love*, St. Henry's Ecumenical Art Chapel, Turku, del 1 mayo al 31 agosto de 2010. Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.26; V.V.A.A. (1985b); SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.21; VALLIER (1993), p.50; V.V.A.A. (2010a), p.45; V.V.A.A. (2011b), p.5.

En 1958, el arquitecto Luis M. Feduchi le encarga para la Catedral de Tánger, un *Cristo* y una versión más figurativa de *San Francisco de Asís* en nogal. Aquí se puede contemplar también el *Cristo* de José Luis Sánchez, y vidrieras de Labra, Farreras y Arcadio Blasco.

En 1962 realiza una versión en hormigón (300 x 140 x 20 cm.), que obtiene el Molino de Oro en la XXIII Exposición Manchega de Artes Plásticas.

²⁷⁰ Cfr. GONZÁLEZ VICARIO (1978). El Crucificado, al igual que el realizado por este mismo escultor para la madrileña parroquia de Nuestra Señora de los Llanos, no tiene cruz, pp.200-203.

Anteriormente, en 1957, gracias a una Beca de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada, realiza un *Bautismo de Cristo* en chapa de cobre; una de las esculturas premiadas en la exposición de Arte Religioso convocada con carácter nacional. José Luis Sánchez, *Arquitectura*, nº7, Madrid, julio 1959, p.40.

El *Bautismo de Cristo* que se expone en la Sala Neblí es una réplica del que remata la pila bautismal de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Paz en la calle de Valderribas nº37, Madrid, del arquitecto Rodolfo García de Pablos.



San Francisco de Asís, 1958, bronce.



Detalle de la versión más figurativa de *San Francisco de Asís*, 1958.

Resuelta mediante rotundos volúmenes de hormigón realiza una representación de un *San Pío X*²⁷¹, en 1960 para la capilla de la iglesia de San Pío, en Santa Cruz de Tenerife, construida por el arquitecto Luis Cabrera Sánchez Real.



San Pío X, 1960, hormigón.

José Luis Sánchez ha sabido hacer escultura religiosa sin eludir los problemas del arte actual y teniendo en cuenta que òla mayor dificultad religiosa estriba en que no se puede prescindir por completo de la representación figurativa. Un escultor que tenga preferencia por los problemas espaciales y de síntesis que se plantea la escultura más

²⁷¹*San Pío X*, 1960, hormigón, 200 x 130 x 120 cm. òIglesia al aire libre en Santa Cruz de Tenerife consagrada a San Pío Xö, *RNA*, n°17, Madrid, mayo 1960. õ en un nicho prismático [de la capilla con cubierta tipo de Candela] está instalada una estatua de Su Santidad Pío X, obra de José Luis Sánchezö, p.52; FERNÁNDEZ COBIÁN (2005), pp.452-453.

nueva, tiene que resolver sus esculturas religiosas a fuerza de ponderación y sinceridad para sin traicionar a su criterio realizar las imágenes concretamente encargadas. Para que el templo sea un lugar de alta espiritualidad, todas las obras de arte que en él se confronten tienen que ser acordadas, consecuencia de una pensada selección. A José Luis Sánchez, que tiene un despierto sentido arquitectónico, no le es difícil penetrar en la exigencia de cada iglesia nueva y encontrar la fórmula más feliz para cada caso²⁷².

En estas esculturas figurativas vuelve a quedar patente la influencia recibida del arte italiano de los maestros del momento en su estilización de la realidad. Ante la necesaria revisión de las artes en España, resultaba esencial la introducción de esos iconos religiosos que llegaban de la mano de los pintores Campigli y Sironi, y de los escultores Marino Marini y Manzú, principalmente. Importante también es el influjo de las vanguardias en Francia gracias a las directrices del padre dominico Couturier, y al vitralista y pintor A. Manessier. Así surgen encargos cruciales en el arte sacro del siglo XX, como la construcción de la capilla de Ronchamp a Le Corbusier o la decoración de la iglesia de Notre Dame-de-Toute-Grace, en Assy, a Léger, Chagall, Braque, Rouault y Matisse, entre otros. Esta necesaria sensibilidad, este nuevo aire, llega a España amparado por el compromiso y entusiasmo del padre Aguilar²⁷³.

Numeras obras de José Luis Sánchez permanecen en los templos que fueron surgiendo en los nuevos poblados en España gracias a la labor del Instituto Nacional de Colonización²⁷⁴, del que fue artista colaborador. Esta nueva organización estatal afrontó la iniciativa de la renovación del arte religioso. Para comprender mejor este proceso hay que considerar varios aspectos. La desaparición de los tesoros artísticos del pasado como consecuencia de la guerra civil española; una penuria económica a la que se unió la escasez técnica y artística resultante de las numerosas muertes y de la obligada paralización de las Escuelas Superiores, durante más de tres años. La creación del Instituto Nacional de Colonización tuvo el acierto de formar un gran equipo de arquitectos [Fernández del Amo, Alejandro de la Sota, Ayuso, Delgado de Robles, bajo la

²⁷² RAMÍREZ DE LUCAS (1959b), pp.30-31.

²⁷³ Véase DELGADO ORUSCO (2006).

²⁷⁴ <http://www.es.wikipedia.org/wiki/Instituto-Nacional-de-Colonizacion/html>.

El Instituto Nacional de Colonización y Desarrollo Rural fue un organismo creado en España en 1939 dependiente del Ministerio de Agricultura. Su creación estuvo motivada por la necesidad de efectuar una reforma social y económica de la tierra después de la devastación de la guerra civil. El principal objetivo era transformar el espacio productivo mediante la reorganización y reactivación del sector agrícola y el incremento de su producción con vistas a los planes autárquicos de la época mediante el aumento de tierras de labor y la superficie de riego. El Instituto realizó ambiciosos proyectos de parcelación por toda España, construyendo poblados de colonización, algunos de los cuales subsisten en la actualidad. Posteriormente cambió su nombre por el de Instituto de Reforma y Desarrollo Agrario.

acertada dirección de José Tames] y artistas²⁷⁵ de calidad que han realizado una acertada y valiosa labor. Surgen como obra suya y se diseminan por muchos rincones de España los nuevos templos rurales-ejemplares de arquitectura popular, superado todo tipismo folklórico- con un cuño de sencillez, austeridad y limpia alegría. Entran en juego la funcionalidad litúrgica, un mayor sentido comunitario y la adaptación al ambiente social²⁷⁶.

Así surgía en Madrid, en 1964, el Movimiento de Arte Sacro (M.A.S.), fundado y dirigido por el padre Aguilar²⁷⁷, en el convento dominico de Aquinas en Atocha. Este movimiento se concreta en la edición de *ARA*²⁷⁸, que recoge todo lo que se hizo en la época, en España en arte sacro, y su repercusión en la arquitectura; desembocando con la aportación de España al Museo Vaticano de Arte Contemporáneo de Roma.

Un claro reflejo del impulso y deseo de renovación en el arte sacro, que posteriormente el Concilio Vaticano II confirmará, se pone de manifiesto con el desarrollo de las obras en la nueva basílica de Aránzazu (Guipúzcoa). José Luis Sánchez es testigo de la importante incidencia en la sociedad del momento; acude a las tertulias en el callejón del

²⁷⁵ ANTOLÍN (1983), ói tuvieron la oportunidad de dejar su huella en aquellas paredes encaladas. Pablo Serrano, Manuel Rivera, Manuel Hernández Mompó, Arcadio Blasco, Amadeo Gabino, Rafael Canogar, Manuel Mampaso, Antonio Suárez, Antonio Valdivieso, José Luis Sánchez, Carretero, José Vento, Isabel Villar o Menchu Gal son algunos de ellos, sin p.

²⁷⁶ AGUILAR (1964), p.12

²⁷⁷ El padre Federico Sopena Ibáñez (fue rector de la iglesia de la Ciudad Universitaria, director del Conservatorio de Madrid y más tarde director del Museo del Prado), en la contestación al discurso de José Luis Sánchez de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, destaca que òel acercamiento de nuestros artistas al espíritu del Concilio se debe en muy buena parte al entusiasmo y al desvelo constante del P. José Manuel Aguilar [fue profesor de Historia de las Religiones en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando], religioso dominico que a través de su espléndida revista y con su entusiasta acción personal supo encandilar a José Luis en el cariño y la dedicación al tema aprovechando las circunstancias que las nuevas directrices del Vaticano II supo crear en los artistas, p.32.

²⁷⁸ FERNÁNDEZ COBIÁN (2005). *Arte Religioso Actual (ARA)*, una revista dedicada en exclusiva al arte y la arquitectura religiosos, editada por el M.A.S., nace en 1964 aunque en 1957 hubo un primer intento de editar regularmente un Anuario de Arte Sacro por parte de Juan Ferrando Roig, p.157. Aparece en el momento oportuno, el de la publicación de la Constitución Sacrosanctum Concilium, y con un decidido afán de servicio a la Iglesia. Entre otros aspectos, estudió òla expresiva utilización de las artes plásticas con la finalidad bien definida y con dignidad artística y estética. Consta de 70 fascículos que forman 8 volúmenes de gran formato con valor formativo e informativo todavía hoy. Además de la labor de J.M. padre Aguilar O.P. como director, destacar la orientación del sacerdote D. Felipe Cervera Vallespí en la segunda etapa de *ARA*. José Luis Sánchez formó parte del consejo de redacción. Su obra sacra es muy prolija, la cantidad de páginas que le dedica la revista *ARA* es un buen ejemplo de ello: n°1 pp.5, 20, 27, 30, n°2 pp.20, 24, n°3 pp.VII, n°4 pp.6, 14, VIII, n°5 pp.10, 23, n°8 pp.3, 7, 8, 9, n°9 pp.1, 28, 33, 34, n°10, pp.18, 36, n°13 pp.1, 40, 48, n°14 p.17, n°16, p.64, n°19 pp.17, 19, n°21 pp.85, 98, 101, 107, 108, 114, 117, n°23 pp.4, 10, 17, 26, 31, n°29 pp.88, 89, n°31 pp.26, 40, n°33 pp.83, 108, 109, 110, n°34 pp.123, 125, 130, 133, 142, n°36 pp.45, 52, n°37 pp.98, 102, 104, 106, 108, 120, n°38, p.133, n°39, pp.1, 3, 6, 12, 15, n°40 p.43, n°42, pp.122, 131, n°43 pp.1, 17, n°47, p.23, n°52, p.50, n°58 p.118, n°59, pp.15, 16, n°63-64 p.138.

Gato de Madrid, con Ferrant, Lara y Oteiza²⁷⁹, y participa en el concurso nacional que se convoca en 1961 para la terminación del ábside de la basílica de Aránzazu, interrumpido por la muerte del pintor Carlos Pascual de Lara²⁸⁰. Según el padre Aguilar «Las experiencias extranjeras por una parte, y los contactos con técnicas y artistas por otra, fueron poco a poco aclarando ideas, formando criterio y concertando esa colaboración confiada de religiosos y artistas, que tan excelentes resultados a llegado a producir. Se conjugan tres condiciones imprescindibles para el buen enfoque del problema: la clara orientación y programa litúrgico pastoral, la estrecha colaboración entre artista y sacerdote y la libertad de acceso y elección de los nuevos valores en arquitectura y arte»²⁸¹.

Se realizan coloquios, concursos, exposiciones, y se crean «estudios y talleres modestos donde jóvenes artistas ensayan sus primeras creaciones de tema religioso con óptima voluntad y sana orientación». A su lado suele trabajar el religioso o sacerdote para facilitar «la corriente de comunicación y comprensión entre el mundo eclesial y el artístico»²⁸².

Los proyectos de José Luis Fernández del Amo²⁸³, arquitecto jefe del Instituto Nacional de Colonización, fueron de gran ayuda para dar salida a estas nuevas ideas. Desempeñó un papel fundamental en la arquitectura y como promotor de las artes plásticas, siendo el director del Museo Español de Arte Contemporáneo²⁸⁴ al habilitar las salas y un patio de la Biblioteca Nacional de Madrid.

«Los pueblos de Fernández del Amo representan la confianza que por aquellos años se depositaba en la arquitectura popular como guía o modelo capaz de sustituir con éxito a cualquier estilo nacional. La arquitectura popular era doblemente auténtica, en el sentido de pertenecer a la tierra y en el de atender prioritariamente a la función. Fernández del Amo confió siempre en escultores como Pablo Serrano o José Luis Sánchez y en pintores como Millares, Feito o Mompó para completar formal e ideológicamente su arquitectura y dirigir la posición de las piezas artísticas»²⁸⁵. «Era, en el fondo, el único arte

²⁷⁹ Véase M. PELAY OROZCO: *Oteiza. Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978; M. ERASO ITURRIOZ: «Oteiza y vanguardia», en *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Monumentales*, v. 6, 1989, pp.297-336. Véase ARRIBAS (2008).

²⁸⁰ El jurado adjudicó la obra a Lucio Muñoz y José Luis Sánchez recibió uno de los 5 accésit junto con Rubio Camín, Eduardo Carretero, Rafael de Aburto y Hernández Mompó.

²⁸¹ AGUILAR (1964), p.16.

²⁸² AGUILAR (1964), p.24; Véase *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*, Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, León, 1965. Menciona la participación de José Luis Sánchez y de su grupo-taller en la exposición *Eucaristía y Altar* de 1965, p.56.

²⁸³ Véase V.V.A.A. (1983a). Véase FERNÁNDEZ COBIÁN (2005), pp.519-534.

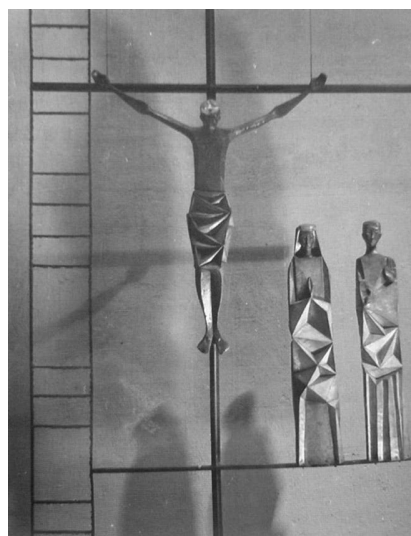
²⁸⁴ Véase *José Luis Fernández del Amo; un proyecto de museo de arte contemporáneo*, Ministerio de Cultura, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

²⁸⁵ RUIZ CABRERO (1996), p.17.

social aplicado que se podía hacer en España entonces, y aun después. Cuando se paralizaron un poco las colaboraciones en Colonización, nuevas hornadas de arquitectos siguieron llamándonos para poder continuar por el mismo camino²⁸⁶.

José Luis Sánchez participa en numerosos poblados de Colonización²⁸⁷; destacamos a continuación los más relevantes.

Iglesia de San Isidro de Albatera (Alicante), 1953. Arquitecto: Fernández del Amo. Realiza un *Calvario*²⁸⁸ para el altar mayor, en chapa de cobre y hierro, colocado delante de un mural cerámico de Manuel Baeza.



Calvario, San Isidro de Albatera, 1953

²⁸⁶ LOGROÑO (1974), p.33.

²⁸⁷ Véase CENTELLAS SOLER (2010); VV.AA. (2009b); URRUTIA (2003), pp.433-435. Ofrecemos una lista de otros poblados, algunos a falta de confirmación por parte del propio artista. La Barca de la Florida (Cádiz). Vidrieras y via crucis. Coto de Bornos, (Cádiz). Vidrieras y San Juan. Castillo de Doña Bronca. (Cádiz). Vidrieras y Virgen. Iglesia de Guadalcaacín del Caudillo, Jérez de la Frontera (Cádiz). 1953. Vidrieras y San Francisco de Asís. Iglesia de Posada del Bierzo (León). Vidriera. Pantocrator en el coro de la iglesia, 1958. Las Marinas (Almería). 1963. Arquitecto: José Luis Fernández del Amo. Del Calvario, en chapa de cobre, no se conserva el Cristo. Sagrario en chapa de cobre. El Parador de la Asunción (Almería), 1966. Arquitecto: José García-Nieto Gascón: Cristo en bronce. San Francisco de Huércal Overa (Almería), 1968. Arquitecto: Jesús Ayuso Tejerizo. Cristo en bronce. Nuevajerilla. (Cádiz). Vidrieras, via crucis y Virgen con Niño. Torrecera. (Cádiz). Vidriera de la Pasión. Torremelgarejo. (Cádiz). Via crucis. Vega de Arcos. (Cádiz). Vidrieras, cerámicas y Nuestra Señora del Rosario. Cotilfar Baja (Granada). Virgen con Niño y ángeles. San Lorenzo del Flumen (Huesca). Inmaculada. Miraelrío (Jaén). Virgen con Niño. Estella del Marqués (Cádiz): bajo relieve con dos ángeles, escultura de San Miguel. Iglesia de Guma (Burgos). Arquitecto Ignacio Gárate. Vidrieras. Alberche del Caudillo (Toledo). Imagen en cerámica. Torre de la Reina (Sevilla). Virgen de chapa de cobre y cuatro ángeles de cerámica. ²⁸⁸ El *Calvario* aparece reproducido en la portada del nº196 de la *RNA*, Madrid, abril 1958, y en *Continuidad en el Arte Sacro*, Cuadernos de Arte de Ateneo de Madrid, 1958, p.42.

Vegaviana, en las proximidades de Coria (Cáceres), era ñel ensayo de un pueblo nuevo más humano, más a la escala espiritual y física del hombre²⁸⁹. Para el fondo del ábside José Luis Sánchez realiza ñun gran Calvario con figuras de cerámica en relieve sobre fondo de mosaico vítreo, siendo la imagen de Cristo escultura exenta sobre la cruz de hierro soportada por el ángulo que forman los muros²⁹⁰. La blancura de este espacio de líneas y planos simples queda perfectamente teñida por los efectos cromáticos de las vidrieras de hormigón, diseño de José Luis Sánchez, en ñ...un grupo de 8 ventanas rectangulares a lo largo de los muros y 2 circulares en la cabecera²⁹¹. Jacqueline Canivet es ñautora de las puertas del sagrario en mosaico cerámico²⁹², y el altar mayor, realizado en gres, es de Antonio Suárez. Fernández del Amo respetó todo el gran encinar donde queda imbricado el pueblo. El fundamento para el trazado fue su proyecto de ordenación urbana para un pueblo en tierras de Talavera de la Reina (Toledo) a orillas del río Alberche, que fue rechazado por la Dirección General.

La exposición llevada a cabo en el Ateneo de Madrid constaba de maquetas y paneles fotográficos que reflejaban perfectamente el pueblo de Vegaviana. Este trabajo le mereció a su autor la concesión de la primera medalla de oro Eugenio d'Ors, premio de la Crítica de Madrid en 1959²⁹³. Además, la exposición fue a la Bienal de São Paulo y a la de Venecia, y tuvo un gran éxito. Y en Moscú, en el V Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, se expuso la gráfica del poblado de Vegaviana²⁹⁴.



Detalle del *Calvario*, Vegaviana, 1959.

²⁸⁹ SÁENZ DE OIZA (1959), p.4.

²⁹⁰ FERNÁNDEZ DEL AMO (1959), p.15.

²⁹¹ FERNÁNDEZ ARENAS (1963), pp.67-68.

²⁹² DE CASTRO ARINES (1983), p.10. Véase J. DE CASTRO ARINES: ñVegaviana, acierto mayor de la arquitectura españolañ, *Informaciones*, Madrid, 31 marzo, 1959. Véase CENTELLAS SOLER (2004), pp.61-72. Véase CENTELLAS SOLER (2010), pp.62-68.

²⁹³ ñEl pueblo de Vegavianañ, *RNA*, n.º7, Madrid, julio 1959, pp.25-28.

Véase FERNÁNDEZ COBIÁN (2005), pp.535-540.

²⁹⁴ Sobre el V Congreso de la U.I.A. Sobre la vivienda. Moscú 58. ñEl Proyecto del Español Fernández del Amo, lo más interesante de la exposiciónñ, *YA*, Madrid, 3-8-1958.

Iglesia de Llanos del Caudillo (Ciudad Real), 1956. En colaboración con Manuel Rivera y Antonio Suárez, realiza una Virgen de modernos pliegues geométricos, en cerámica.

El intento de renovación del arte sacro, incluso previo al Concilio Vaticano II, ocupó a muchos jóvenes artistas bajo la dirección de algunos arquitectos que respondían o creaban templos en la posguerra. Esta labor se llevó a cabo con medios muy austeros y materiales pobres, que no han dejado mucha huella en el acelerado cambio del arte actual²⁹⁵.



Virgen, Llanos del Caudillo, 1956.

²⁹⁵ SAMANIEGO (2007). En la Fundación COAM se expusieron fotos del madrileño Joaquín del Palacio, conocido como *Kindel* (1905-1990); se centra en su trabajo en la *Revista Nacional de Arquitectura*, del Colegio de Arquitectos de Madrid, en los años cuarenta y cincuenta, junto a una selección de piezas de arquitectura popular. Un vídeo recoge imágenes del Madrid de la posguerra. Según el comisario de la exposición, Rafael Zarza, el fotógrafo inventa una forma de hacer fotografía minimalista y abstracta, una imagen de vanguardia, adelantada a su tiempo, cuando dominaba el pictorialismo de Ortiz Echagüe y el neorrealismo de Català-Rocaö, p.40.

En 2009 se celebraron las *I Jornadas dedicadas a la Protección, Conservación y Difusión del Patrimonio Cultural de Vegaviana*, un proyecto de declaración como Bien de Interés Cultural con categoría de Conjunto Histórico. Y en junio de 2010, en el IPCE de Madrid, se celebró el curso *Monumentos inevitables. Vegaviana y otros pueblos de Colonización*, donde se consideraba a Vegaviana como BIC, aunque sin serlo todavía, y cuya integridad se halla actualmente amenazada. Actualmente la Comisión de Monumentos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid está preparando un informe sobre el estado del poblado de Vegaviana.

Fernández del Amo õprocuró en su obra una fusión de lo racional y de lo popular que dio resultados admirables en lo pueblos que proyectó para el Instituto Nacional de Colonización, en cuyo seno desarrolló buena parte de su carrera. Promovidos para asentar a los colonos de las nuevas zonas regables, pueblos como San Isidro de Albatera en Alicante, Vegaviana en Cáceres o Villalba de Calatrava en Ciudad Real -realizados los tres en la primera mitad de los cincuentas -quedaron como ejemplos modélicos de arquitectura rural, que reunía una exquisita sensibilidad ante el paisaje y la construcción vernácula con el gusto depurado, purista y neoplástico de sus formas rigurosas. La combinación de precisión geométrica en la composición de volúmenes o huecos con la expresividad máterica de las texturas- una síntesis de Mondrian y Tàpies-, dio lugar a obras de rara intensidad lírica y espiritual, acordes con el fervor religioso y artístico del arquitecto El que fuese el primer comprador de una obra de Chillida fue también director de los cursos de arte abstracto de la Magdalena, donde bajo el patrocinio de Manuel Fraga el régimen de Franco comenzó a manifestar los primeros signos del deshielo culturalõ²⁹⁶.

A Fisac, tras recibir la medalla de oro de la Exposición de Arte Sacro de Viena en 1954, se le encarga la construcción de la iglesia del teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas²⁹⁷, de la orden de los padres dominicos. De José Luis Sánchez es un mural de cerámica blanco y unos relieves de tres santos dominicos en bronce: Nuestra Señora del Rosario flanqueada por Sato Tomás y San Pedro Mártir.



Santo Tomás de Aquino, Virgen del Rosario y San Pedro Mártir, destinadas al dormitorio del teologado de Alcobenda

²⁹⁶ FERNÁNDEZ-GALIANO (1995), p.11.

²⁹⁷ Cfr. õTeologado de San Pedro Mártir, para los PP. Dominicos, en Madridõ, *Arquitectura*, nº17, mayo 1960, Madrid. De José Luis Sánchez son el lucernario de tubos metálicos anchos sobre Crucifijo [de Pablo Serrano], cripta, imágenes de los dormitorios y el dibujo del refectorio. [í] La gran vidriera de fondo de la iglesia, de vidrio y cemento, está ejecutada según cartones de Adolfo Wintermitz. Las vidrieras laterales de la iglesia, así como también la que representa la Cena, en la capilla del Santísimo, están realizadas según dibujo de José María de Labra, y la vidriera del techo de esta misma capilla, así como las vidrieras de cripta y capilla de coristado, todas ellas en dibujos no figurativos, han sido realizadas por Francisco Farrerasõ, p.17.

Véase FERNÁNDEZ COBIÁN (2005), pp.289-293. Véase URRUTIA (2003), pp.418-420. Otros artistas que colaboran son Pablo Serrano (Cristo con cruz central de bronce y grupo de la capilla) y Susana Polac (relieve exterior y Cristo de la Capilla de los estudiantes).

El Concilio Ecuménico Vaticano II, desarrollado entre 1962 y 1965, y la publicación de la primera Constitución Conciliar del Sacrosanctum Concilium²⁹⁸ que promulgaba la reforma de la liturgia, fue una confirmación de la forma de expresión de artistas como José Luis Sánchez.

Sobriedad, austeridad, autenticidad y veracidad dominan en los edificios y en los objetos de culto tratados con calidad y exquisitez. Empleo de materiales sencillos y menos ostentosos como el hierro, el bronce, el cobre, la plata o la madera, buscando siempre su dignificación y ennoblecimiento por la forma y pureza del tratamiento²⁹⁹. Mayor sobriedad monumenal y expresividad religiosa. No distrae la atención de la comunidad religiosa sino que invita al recogimiento y meditación con uno mismo facilitando a su vez el encuentro con Dios.



Teologado Hispanoamericano, Madrid.

Para la capilla del Seminario teologado hispanoamericano, obra de Fernández del Amo, en la Ciudad Universitaria de Madrid³⁰⁰, José Luis Sánchez realiza el altar, un sagrario, una vidriera de grandes dimensiones en hormigón y un Cristo de bronce sobre cruz de plata, que preside actualmente la sede de la Conferencia Episcopal en el nº1 de la calle de Añastro de Madrid. Hoy en día está totalmente transformada, es un aula de dibujo del CEU-Arquitectura. La estructura metálica que corona el campanario es también obra de José Luis Sánchez. El edificio se ha convertido en Biblioteca de la Ciudad Universitaria.

²⁹⁸ La Constitución de la Sagrada Liturgia marca un momento decisivo en la fijación de criterios, que se traducirán en cambios de programación litúrgica y a su vez arquitectónica. Dedicó al arte sacro el capítulo VII invitando al diálogo entre la Iglesia y el arte. Inaugura una nueva visión eclesial y pastoral que conduce a planteamientos renovados y a un enriquecimiento multiforme del servicio del arte al culto divino y a la evangelización de los pueblos.

²⁹⁹ AGUILAR (1964), p.25.

³⁰⁰ FERNÁNDEZ DEL AMO (1991), p.62.

Una obra culminante de la renovación del arte sacro es la realizada en 1961, para la capilla de la casa de ejercicios espirituales de las religiosas esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, calle de Martínez Campos, nº6 de Madrid. Edificio reformado por el arquitecto José Luis Fernández del Amo, uno de los españoles que más ha batallado por la sobriedad, el buen gusto dentro de la sinceridad de materiales y la autenticidad arquitectónica³⁰¹. De hormigón dorado es el retablo del altar mayor con un *Calvario* con una cruz de plata; el altar, y todos los objetos precisos para el culto: el cáliz, el copón, las vinajeras, el incensario, los candeleros, el sagrario de plata trabajado a martillo y la *Virgen con el Niño* son también de José Luis Sánchez. Aquí se aprecia claramente que el retablo no está concebido como la narración de una historia, un discurso narrativo, sino como el desarrollo de un concepto o una idea. Se considera una obra total, en la que se advierte esa unidad de criterio y de clara mente rectora que convierten al principal lugar de la iglesia: el altar mayor, en lo que en realidad debe ser: Digno aposento de la Divinidad destacado del resto del recinto. El retablo es una de las tradiciones españolas más genuinas en el arte religioso y José Luis Sánchez lo actualiza con técnicas bien modernas, pero sin que pierda ese carácter de llameante resplandor dorado al fondo de la penumbra, esa llama que llama desde lejos. Se trata de un retablo no realizado en madera, ni otro material habitual de esta clase de obras, sino en cemento armado sobre cuya superficie rugosa y torturada se extiende una capa de oro fino que da riqueza a la pieza escultórica³⁰²; un procedimiento nuevo que causó sorpresa en Salzburgo, como lo corroboran las críticas aparecidas en Austria y Alemania³⁰³. De una de ellas hemos querido reproducir la detallada descripción que se realiza del altar, que consiste en un bloque de mármol negro que lleva grabado el símbolo del pez místico. Sobre él, un tabernáculo fundido en plata de relieve abstracto, con la inscripción *Ego sum lux mundi*. El grupo de la crucifixión responde a una figuración tradicional, si bien se nota en el modelado de los paños un sentido muy moderno de las superficies cóncavas y convexas. Pero lo asombroso es la gran pared del retablo; está formado por dieciséis placas yuxtapuestas, pero tratadas como una gran superficie, cuyos trazos generales la recorren de arriba abajo, y cruzada por unas bandas con textos de que dan sentido meditativo al relieve. El efecto es indescriptible. La esencia de la pared está determinada por la madera; las características vetas de las astillas están incrustadas en el seno del muro; las improntas y arañazos dan la sensación de estar hechos

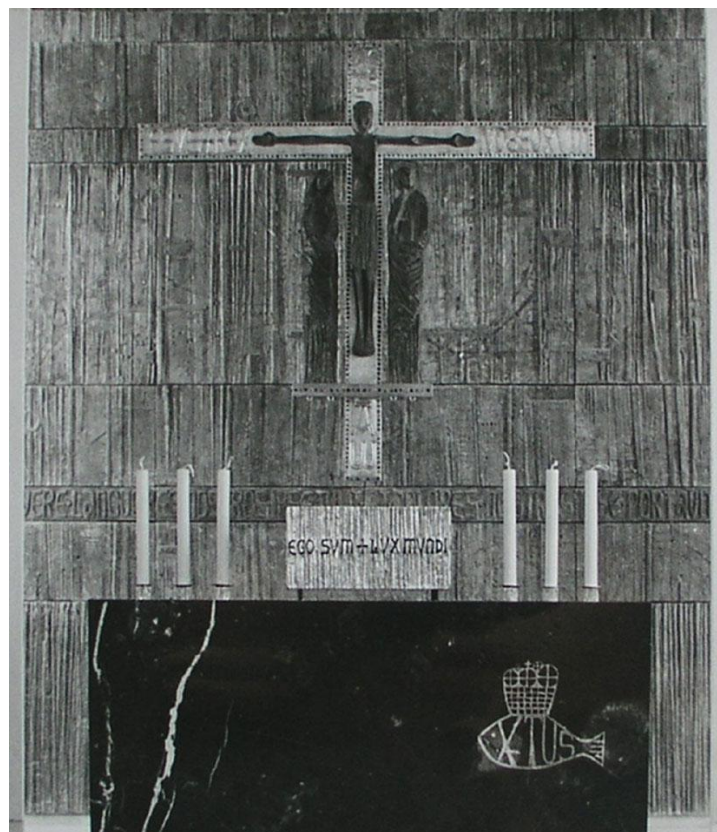
³⁰¹ RAMÍREZ DE LUCAS (1962), p.125

³⁰² RAMÍREZ DE LUCAS (1962), pp.127-128. Cfr. GONZÁLEZ VICARIO (1987a), pp.293-295.

³⁰³ E. G. WIKEENBURG: "Bar jeder Sentimentalität", *Die Welt*, Salzburgo, 1962; H. SCHNELL: "III Biennale in Salzburg", *Das Münster*, Salzburgo, 1962. G. ROMBOLD, *Christliche Kunstblätter*, Salzburgo, 1962. Véase V.V.A.A. (1962). D. SCHMIDT: "Die Kirche sucht ihre Kunst", *Süddeutsche Zeitung*, Munich, 3-8-1962.

Bibliografía: FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), p.31; TRAPIELLO (1976), p.33; V.V.A.A. (2010a), p.47.

con clavos, cuchillos y sierras. Este tratamiento de la materia produce un recuerdo de instrumentos de martirio, del madero de la cruz, de espinas, de latigazos. El joven escultor José Luis Sánchez no oculta que el procedimiento empleado ha sido el tratamiento de un negativo de tierra tratado con diversos utensilios. El relieve está concebido para su realización en bronce, pero por motivos económicos se realizó en hormigón metalizado³⁰⁴.

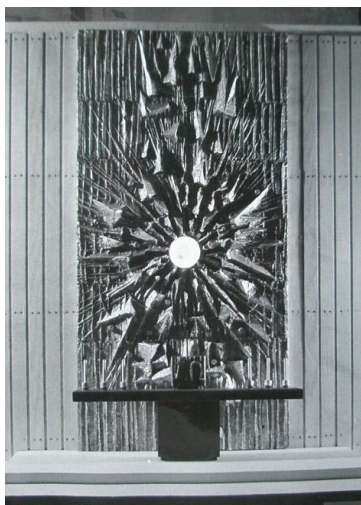
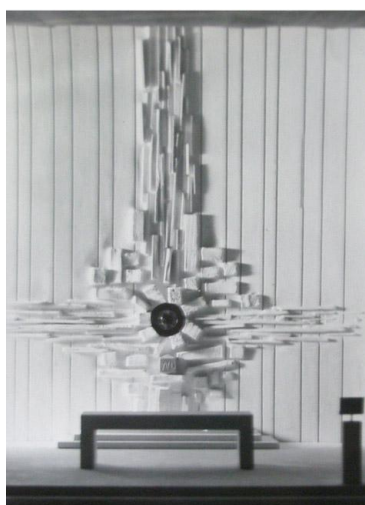


Capilla de los Ejercicios Espirituales del Sagrado Corazón de Jesús, Madrid, 1961.

³⁰⁴ E. GÖPEL: „Kunst im Zeichen der Kirche. Die III Biennale Christlicher Kunst der Gegenwart in Salzburg“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, n°177, 1962; „Ein schwarzer, kubischer Marmorblock trägt, asymmetrisch verschoben, das Zeichen eines gekrönten Fisches. Das silberne Tabernakel ist in Form eines abstrakten Reliefs gegliedert und trägt nur eine Schriftzeile „Ego sum lux mundi“. Die Kreuzigungsgruppe knüpft an traditionelle Formen an, jedoch spürt man unter den Faltenlinien ein sehr modernes Gefühl für konkave und konvexe Formen, für Volumen und Hohlraum. Die Überraschung ist die große Bronzewand. Sie ist aus zwölf quadratischen Platten zusammengesetzt, die wie eine einzige große Fläche behandelt sind. Linienzüge laufen von oben nach unten durch, zwei waagerechte Schriftbänder deuten auf den meditativen Charakter des Reliefs. Seine Wirkung ist unbeschreiblich. Auf eine seltsame Weise ist der große Fläche das Wesen von Holz mitgeteilt. Ausgeprägte Maserungen sind Abdrücke roh geschnittener Verter in den Ton der Form. Einschnitte und Ritzungen wirken wie mit Beil, Messer und Säge angebracht. Der Charakter von splitterndem Holz in der reinen Fläche, die nie ganz aufgegeben wird, ruft Erinnerungen an das Material der Marterwerkzeuge, an das Kreuz von Holz, an Dornen und Ruten hervor. Der junge Künstler, José Luis Sánchez, macht im Gespräch kein Hehl daraus, daß es ihm im Grunde nur auf diese Wand angekommen sei, deren Negative er in Ton unter Zuhilfenahme vieler Werkzeuge bearbeitete. Das Relief sei ursprünglich wohl für die Kapelle eines Exerzitienhauses“, p.12.

En 1962 viaja a Salzburgo (Austria) para instalar la réplica del retablo (realizada con la beca de la Fundación Juan March de Madrid) y recoger el premio obtenido: la Medalla de Oro de la III Bienal de Arte Cristiano³⁰⁵.

Iglesia de los Sagrados Corazones, popularmente denominada iglesia del padre Damián en homenaje al misionero corazonista Damián de Molokai³⁰⁶, en el paseo de La Habana, nº31, Madrid. Para el interior de la capilla del Santísimo, José Luis Sánchez realiza en 1965 un retablo de hormigón metalizado, concebido como una gran custodia en cuyo centro se destaca el viril proyectándose radialmente, a partir de dicho viril, unas formas a modo de puntas de flechas junto a unos rayos muy finos. A la derecha se destaca un sagrario de proporciones rectangulares en aluminio plateado. Sobre una decoración muy sencilla, esencialmente realizada con incisiones, pueden observarse el *alfa* y la *omega*³⁰⁷. Las puertas de entrada a la iglesia están realizadas en aluminio. Las de la entrada principal están dedicadas a San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan. Decoradas con sus nombres y textos sacados de los respectivos Evangelios, círculos con cruces inscritas, formas aristadas. La puerta lateral del templo, situada en la calle del Padre Damián, es semejante a las anteriores pero en su parte central con el nombre de dicho sacerdote³⁰⁸.



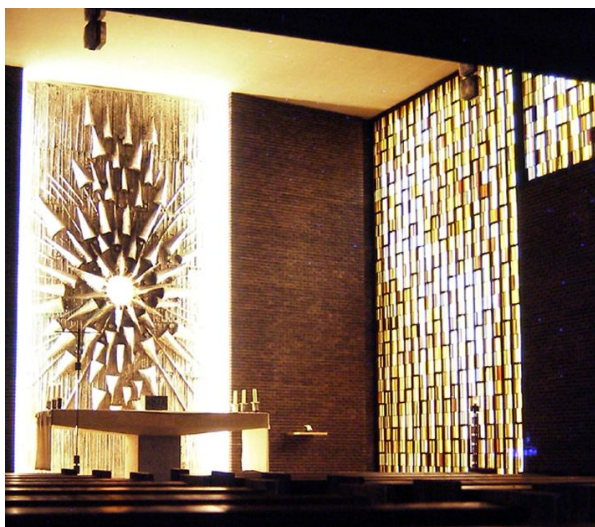
Varias maquetas que muestran la evolución que ha sufrido el retablo hasta el resultado definitivo.

³⁰⁵ COBO (1962), pp.44-45. ¨Primeras medallas para España en la Bienal de Salzburgo¨, YA, Madrid, 1-8-1962. También obtienen la primera medalla en Vestiduras Sagradas una casulla y una capa pluvial realizadas por el Movimiento de Arte Sacro de Madrid.

³⁰⁶ FERNÁNDEZ COBIÁN (2005), pp.610-613. Véase Separata de *Arquitectura*, ¨Templo de los Sagrados Corazones¨, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nº73, Madrid, enero 1965.

³⁰⁷ Cfr. GONZÁLEZ VICARIO (1987a), p.75.

³⁰⁸ Véase ARMIÑÁN (1964). Destacar la impresionante reja de Coomonte, las vidrieras de Suárez Molezún y de los hermanos Atienza, la pintura de Vaquero Turcios y la figura del Padre Damián, de Amadeo Gabino.



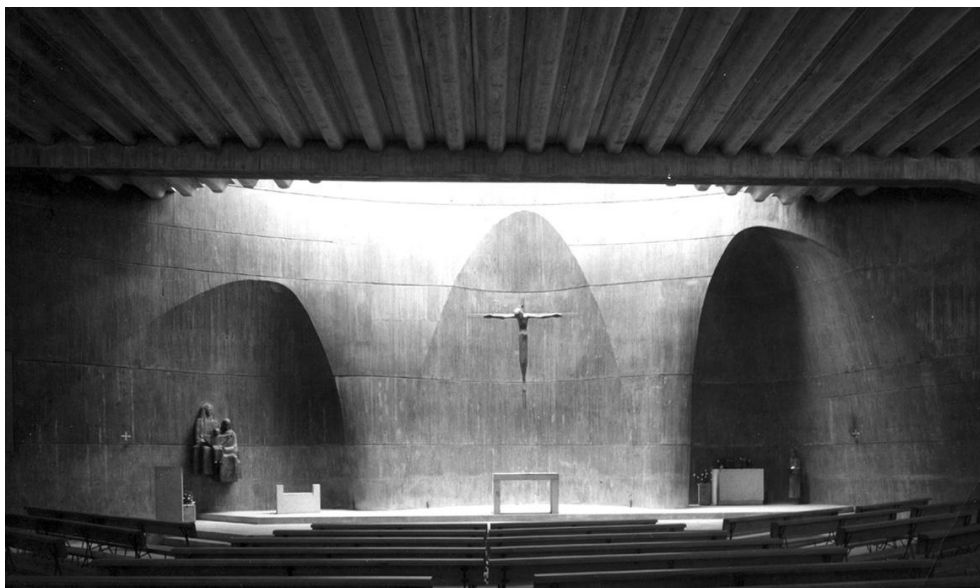
Iglesia del padre Damián. Madrid, 1965.



Detalle de una de las puertas de acceso a la iglesia del padre Damián. Madrid.

Sorprende la densidad de lo que expresa con esa escasez de elementos. Nada sobra y nada falta en estas obras cuyo planteamiento estético bien podría concentrarse en las siguientes palabras: òPlatón en su *Timeo* utiliza la X como forma de unión de las almas del mundo, es decir, como costura. Pero la cruz también es un cruce, un cruce de caminos y por tanto de elección, provocadora del cambio de dirección o de situación. La cruz es también una creación geométrica que al tiempo que une como en Platón, puede separar y, a diferencia de geometrías cerradas como el círculo o el cuadrado, no acota sino que marca la expansión infinita de sus cuarteles, lo que nos lleva de por sí a la presencia de lo infinito y por tanto de lo trascendente³⁰⁹.

³⁰⁹ J. VALLEJO PRIETO en J. TEIXIDOR: *Ritos de paso*, Instituto de América Centro Damián Bayón, Ayuntamiento de Santa Fé, Granada, 2011, p.93.



Iglesia parroquial de Santa Ana. Mortatalaz (Madrid), 1967.



Santa Generación y Cristo, 1967.

Uno de los templos posconciliares³¹⁰ más representativos de estos cambios de renovación litúrgica es la iglesia parroquial de Santa Ana³¹¹, construido en la calle de la

³¹⁰ Véase FERNÁNDEZ DEL AMO GÓMEZ (2008). Los templos posconciliares, es decir, los construidos entre 1965 y 1970 de Madrid, son representativos de los cambios sufridos a raíz del Concilio Vaticano II, que marca un antes y un después en la construcción de los nuevos templos y en el modo de entender el arte sacro.

³¹¹ Cfr. GONZÁLEZ VICARIO (1987a), pp.182-184. Véase E. DELGADO ORUSCO: *Santa Ana de Moratalaz, 1965-1971, Miguel Fisac*, Archivos de Arquitectura España siglo XX, Colegio de Arquitectos de Almería, Almería, 2007. Véase FERNÁNDEZ COBIÁN (2005). ó las esculturas de José Luis Sánchez, realizadas en el mismo material que todo el templo: el hormigón. La compenetración de Sánchez con Fisac se fue haciendo cada vez más intensa. Especialmente emotivo

Cañada, nº35 de Moratalaz de Madrid a los pocos años de concluir el Concilio Vaticano II, en 1965. El arquitecto, Fisac, señala que tiene en cuenta tres factores principales cuando acomete el trabajo de construir un templo: ñí uno, la necesidad humana que tiene que cumplir; otro, la técnica necesaria para hacer posible esa necesidad humana, y el último, que esa necesidad humana sea bella [í] Yo requiero la colaboración de los pintores y los escultores cuando considero que sus obras deben estar presentes en la edificación. Yo suelo requerir la obra escultórica, aunque pretendo que mi arquitectura no necesite decoración accesorio³¹².

Logrando una armónica relación entre arquitectura y escultura, José Luis Sánchez realiza una *Santa Generación*, en la que la contundencia de volúmenes de Santa Ana, la Virgen y el Niño y su frontalismo recuerdan a las figuras hieráticas del Egipto faraónico. También de hormigón sobredorado es el *Cristo* que preside el altar³¹³.

Integrada en la Escuelas de Formación Profesional ñPadre Piquerö, obra Social de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid, está la iglesia parroquial de San Francisco Javier³¹⁴, en la calle de los Mártires de La Ventilla, nº34 de Tetuán de las Victorias de Madrid. José Luis Sánchez realiza en 1967 un frente escultórico a modo de retablo, ocupando un rehundimiento del muro. Tanto en él como en el altar y ambón, se ha utilizado hormigón metalizado; decorado armónicamente a base de unas formas circulares de distintos tamaños También realiza toda la decoración escultórica de la capilla eucarística. El altar es de hormigón metalizado, el sagrario que ha sido ejecutado en aluminio y una Virgen sedente con el Niño³¹⁵.

es el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, cuyos rostros están modelados con creciente intensidad según avanza la dignidad de las personasö, p.312. Véase P. POSADA: ñSanta Anaö, *ABC/Blanco y Negro*, Madrid, 14-1-1967, pp.17-23. <http://www.agustinos.com/sataana/pag100htm>

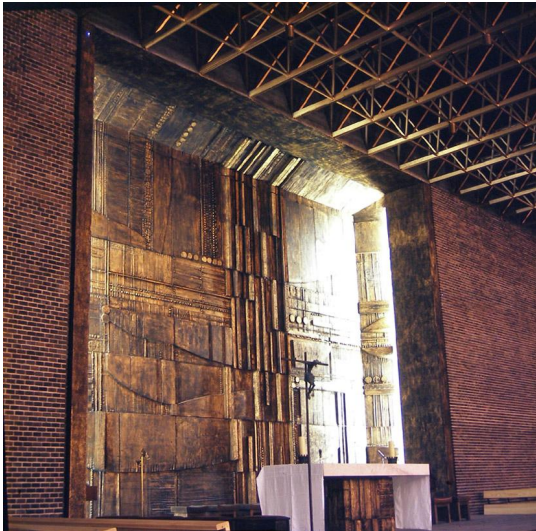
³¹² PRADOS DE LA PLAZA (1967).

³¹³ *Santa Generación*, 1967, hormigón sobredorado, 180 x 130 x 70 cm. *Cristo*, 1967, hormigón sobredorado, 20 x 200 x 50 cm. Bibliografía: TRAPIELLO (1976), pp.130-131; V.V.A.A. (1981a), p.59; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.20; RUIZ TRILLEROS (2007), p.63; P. GOSÁLVEZ: ñVanguardia en la iglesia del barrioö, *El País*, Madrid, 19-10-2009, p.16; V.V.A.A. (2010a), p.53.

³¹⁴ ñIglesia parroquial de San Francisco Javierö, *ARA*, nº19, Madrid, enero-marzo 1969, pp.16.-20.

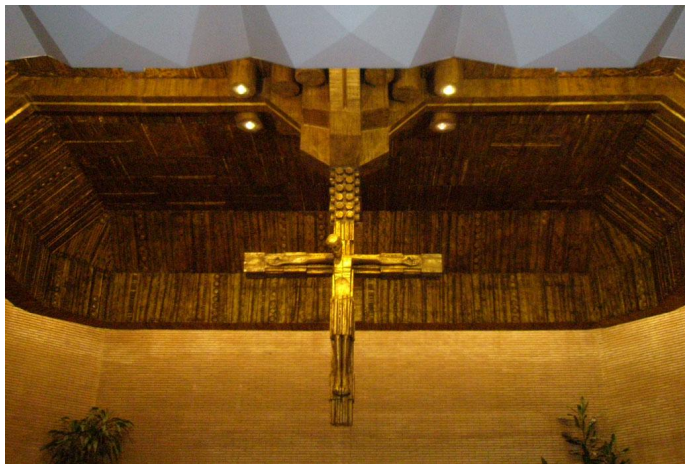
³¹⁵ Cfr. GONZÁLEZ VICARIO (1987a), pp.375-378.

Actualmente se ha quitado el *Cristo* de Pablo Serrano sustituyéndolo por uno moderno muy poco acorde con el contexto. El lateral no queda iluminado con luz natural, como se concibió, porque ha tenido que cerrarse para evitar el acceso de las personas por ese espacio.



Retablo de La Ventilla. Madrid, 1967.

Con los arquitectos Fernando Barandiarán y José María de Anasagasti interviene en la parroquia del Santísimo Redentor³¹⁶, en la calle de Felix Boix, nº13 de Madrid, en 1971. En la zona correspondiente al presbiterio realiza un artesonado de yeso metalizado. Del mismo material son la cruz, el *Cristo*, y la *Virgen con el Niño*. El altar y un frente escultórico con un *Calvario* son de hormigón metalizado. También es suyo el tratamiento de la fachada con un friso configurado a base de peces que simulan ondas marinas.



Artesonado y Cristo, Parroquia del Santísimo Redentor. Madrid, 1971.

El movimiento renovador de la estética religiosa debe mucho a José Luis Sánchez, que siempre aprovechó cualquier oportunidad de trabajo por modesta que fuera. En iglesias rurales y urbanas, capillas conventuales, residenciales y en colegios mayores ha realizado esculturas, vidrieras, sagrarios, objetos litúrgicos, vestiduras sacerdotales, etc. Variada y extensa producción llena de dignidad, de gusto y originalidad³¹⁷.

³¹⁶ Cfr. GONZÁLEZ VICARIO (1987a), pp.90-94.

³¹⁷ Véase AGUILAR (1963a).



Frente escultórico, Parroquia del Santísimo Redentor. Madrid, 1971-

Un aspecto esencial ha tener en cuenta en el quehacer de José Luis Sánchez en el ámbito de carácter religioso es el òdoble sistema de clientelaö que se establece en los edificios sacros. Por un lado hay que contar con la Iglesia, sus diferentes órdenes y congregaciones religiosas, y por otro lado, con el arquitecto del templo, con el que trabaja en estrecha colaboración. Precisamente este condicionamiento del encargo le ha ido marcando una serie de pautas para llevar a término lo deseado³¹⁸. Con todo ello se trataba de crear unas formas que dieran un nuevo sentido a unos temas iconográficos preestablecidos. Condicionantes con los que auna la búsqueda de una esencialidad y autenticidad espiritual con su perfecta adecuación al ambiente arquitectónico.

Una muestra de la repercusión de la labor religiosa realizada por los artistas españoles entonces y en aquellas condiciones fuera de España, además de la exposición en el extranjero, es la presencia de publicaciones como la revista belga *Art d'Eglise*, que le dedicó dos números completos, la alemana *Das Münster* con dos amplios artículos ilustrados sobre arquitectura y escultura religiosa española, y la revista flamenca *West-Waanderen*. Y la celebración de exposiciones como la *Exposición Internacional de Arte Sacro* en el Oratorien de la catedral de Salzburgo en julio de 1956³¹⁹.

³¹⁸ DELEYTO (1961). òNo hay que olvidar que, de siempre, el gran arte fue debido a la facilidad de producirlo para la Iglesia. Ella ha sido la gran mecenas. Aunque, el arte religioso tiene sus grandes limitaciones y cortapisas. Después ha habido una disociación del arte y la religión. Y el intentar meter el arte disociado en la Iglesia es lo que siente una joven generación de artistas españoles, entre los que me encuentro: Labra, Mampaso, Lara, Vento, Valdivieso, Riberaí ö, sin p.

³¹⁹ Un friso con 5 figuras de santos, entre ellos una Santa Catalina y un San Telmo, en bronce, representaron a José Luis Sánchez. Exposición: *XXVIII Bienal de Venecia*, Pabellón Español de Venecia. 1956; *Escultura Religiosa*, Sala Nebli, Madrid, 1959; *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, 1981. Bibliografía: òExposición Internacional de Arte Sacroö, *RNA*, nº176, Madrid, 1956, pp.43-47.

8. Otros viajes.

“Los poetas son aliados preciosos y su testimonio debe considerarse atentamente, ya que ellos suelen saber una cantidad de cosas entre cielo y tierra que nuestra filosofía ni siquiera sospecha”. *El delirio y los sueños en “La gradita”, de W. Jensen y otros ensayos*, en *Obras completas*, vol.6. 1993 [1ªed.1907].

Tras años sin salir de España comienza una época de viajes en los que el duro trabajo y el intenso disfrute se dan la mano. Viajes cortos a modo de paréntesis entre su vida y el trabajo en Madrid, donde va alternando encargos de arte sacro con otros destinados a empresas, bancos y comercios que se instalan en edificios de nueva planta, fruto de las transformaciones socio-económicas que empezaron a desarrollarse en España. Con una capital convertida en centro diplomático y financiero. Madrid “se convierte pronto en campo de experimentación para la nueva arquitectura, sobre todo el eje Castellana, donde se van sustituyendo los viejos palacetes decimonónicos o de principios de siglo por altos edificios de carácter diplomático”³²⁰.

La labor de José Luis Sánchez en estos viajes consiste en montar e instalar los pabellones o *stand* españoles de las exposiciones de turismo que recorrían las grandes capitales del mundo. En estos certámenes internacionales España contaba con un pabellón que la representaba oficialmente en el extranjero presentando su artesanía, su folclore y su industria; arropadas por un montaje artístico nada desdeñable. José Luis Sánchez “Sobre un andamiaje ideal, abstracto, sabe siempre el lugar exacto de cada cosa, su espacio psicológico, su precisa valoración. Es artífice de ambientes, de arquitectura interior, con criterio seguro, intuitiva correlación canónica en una estructura inflexible”³²¹.

Estos viajes aunque no forman parte del rito iniciático que supone para un artista visitar Roma y París, van creando un bagaje cultural en la mente de José Luis Sánchez que irá plasmando en sus realizaciones. La actividad de viajar es alimentaria, subsidiaria y un aliciente porque le posibilita nuevos encargos; un estímulo para su trabajo y un complemento de su formación visual y artística. Viajes que le permiten ampliar conocimientos de una forma muy directa, alejado de los parámetros académicos del aprendizaje.

³²⁰ URRUTIA (2003), p.441.

³²¹ FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), p.25.

José Luis Sánchez participa en la mayoría de las muestras itinerantes que tienen lugar en Europa y América financiadas generalmente por el Ministerio de Comercio.

No se han señalado todos los viajes, sólo se han realizado unas breves pinceladas destacando aquellos lugares que han impreso una marcada huella en su carácter cosmopolita³²².



Feria de artesanía española. Méjico, 1962.

En 1962 Jesús Parra, encargado de la instalación de Expansión Comercial del Ministerio de Comercio, contrata a José Luis Sánchez y a Francisco Farreras para instalar un gran pabellón de artesanía en la Exposición de España en Méjico³²³. Allí coinciden con Molezún, Amadeo Gabino y Vicente Vela, quienes se encargan del arte español, junto con el comisario González Robles. Farreras y José Luis Sánchez montan la parte artesanal; el segundo realiza un mural en hierro soldado (Cat. nº9) para el Auditorio Nacional de Productos Españoles de Méjico.

Con motivo de la celebración de la Feria Mundial en 1964, viaja a Nueva York, ciudad que sustituye a París como capital del arte y el apogeo cultural.

Jóse Luis Sánchez trabajaba desde hacía años con el arquitecto Javier Carvajal, quien ahora le llama para formar parte del equipo técnico-artístico del proyecto que prepara para el concurso de un Pabellón que representase a España en la Feria Mundial de

³²² La cronología de estos itinerarios se ha comprobado gracias a los visados de pasaporte que José Luis Sánchez conserva. Viajes de trabajo que intercala con viajes familiares, en los que aprovecha para visitar no sólo los museos sino también la ciudad, especialmente los cementerios y los mercados, donde parece encontrar la esencia de cada lugar: a Gante, Brujas y Bruselas, y con frecuencia a Francia.

³²³ RAMÍREZ DE LUCAS (1998), p.91.

Nueva York. Pabellón de sobria y elegante arquitectura donde los volúmenes grises y geométricos de la parte superior cobran luminoso relieve sobre la superficie blanca de la cal. Proyecto de Javier Carvajal, ðel arquitecto que magistralmente ha creado el armonioso conjunto, simboliza en el entero Pabellón lo que de culto y popular existe en la arquitectura española³²⁴.

Junto con Farreras, Labra y Mampaso, José Luis forma parte de la dirección artística. La Feria, comisariada por Miguel García de Sáez³²⁵, se inaugura el 22 abril 1964. El enorme éxito que tuvo queda ampliamente recogido por la crítica³²⁶, que confirma la presencia del arte español³²⁷ en el panorama del momento.

Se instala la escultura de la Reina Isabel la Católica³²⁸ en el patio de honor del Pabellón Español de la Feria de Nueva York. El escultor ðpresenta a la gran reina llena de majestad y sencillez, dentro de una masa esencialmente escultórica³²⁹. Con una granada entre sus manos, en recuerdo de la toma del reino de Granada en época de los Reyes Católicos, quienes incluyeron dicha fruta en el escudo español, convirtiéndose desde entonces la granada en emblema de la unidad de España.

En estos momentos José Luis Sánchez se aparta de la figuración estilizada de los trabajos religiosos³³⁰. Tiene que representar un personaje que ðademás de dejar poco

³²⁴ ðEspaña, atracción máxima en la Feria de Nueva York, *ABC*, Madrid, 6-9-1964.

³²⁵ García de Sáez ya había dirigido el también premiado Pabellón Español del Certamen Internacional celebrado en Bruselas en 1958, proyecto de los arquitectos Ramón Molezún y J. A. Corrales.

³²⁶ *New Official Guide Pavillon of Spain*, Nueva York, abril-otubre 1965, p.17. Muestra el éxito de la participación española.

En el n°210 de septiembre de 1965 la revista *Mundo Hispánico* destaca la presencia de España en Nueva York. ðQueen of de Fair, *Progressive Architecture*, Nueva York, diciembre, 1964. Aporta detalles de la instalación y la arquitectura del Pabellón Español. RAMÍREZ DE LUCAS (1964a), pp.20-27. Recoge el esfuerzo realizado por todo un equipo: arquitectos, expertos en diseño industrial, etc. para lograr la máxima calidad. ðPabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York, *Arquitectura*, n°52, Madrid, abril 1963. ðFeria Mundial de Nueva York. Concurso de ideas para el pabellón español, *Hogar y Arquitectura*, n°45, Madrid, marzo-abril 1963, pp.10-13. ðPicasso, Miró, Pablo Serrano, Suárez Molezún, Vaquero Turcios, José Luis Sánchez y Amadeo Gabino ante la feria mundial de Nueva York, *Mundo Hispánico*, Madrid, 1964, pp.20-25. ðEspañoles en Nueva York, *YA*, Madrid, 31-5-1964. J. Mª MASSIP, ðPabellón Español, sensación de la Feria, *ABC*, Madrid, 1-5-1964. ðEspaña en Nueva York, *ABC*, Madrid, 10-10-1965.

³²⁷ GAYA NUÑO (1964). Realiza un recorrido por los escultores españoles contemporáneos en esta Feria.

³²⁸ *Isabel la Católica*, 1963, bronce, 260 x 80 x 65 cm. Bibliografía: FERNÁNDEZ DEL AMO (1964); TRAPIELLO (1976), p.58; V.V.A.A. (1981a), p.57; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.22; RUIZ TRILLEROS (2007), pp.38-39; V.V.A.A. (2010a), p.51.

³²⁹ ðVaquero Turcios, Picasso, Miró, José Luis Sánchez, Pablo Serrano, Suárez Molezún y Amadeo Gabino ante la Feria Mundial de Nueva York, *Mundo Hispánico*, Madrid, 1964.

³³⁰ MARTÍNEZ (1982). ðEvidentemente hay en esa figura de la Reina bastante de la Dama [Ofrente de Montealegre]. Yo iba de chiquillo, bastante frecuentemente con mis familiares, hasta Montealegre y nos acercábamos al Cerro de los Santos. Todo aquello de adulto ha estado en mi ánimo y en mi memoria, creando posiblemente una interrelación, p.12. AREÁN (1971). Destaca su

margen a la fantasía ha de cumplir una serie de requisitos, digamos técnicos, como el centrar el patio de más atracción de un edificio de concepto absolutamente contemporáneo con la condición de, una vez clausurada la Feria, quedar definitivamente instalada en un ambiente neoclásico, que en un principio se pensó sería el Capitolio y luego ha sido la entrada de la sede de la O.E.A. en Washington³³¹.



Maqueta.



Retocando la cera de *Isabel la Católica*.

Bajo estas premisas José Luis Sánchez concibe la obra para ser instalada al aire libre; en bronce y de 3 metros de altura. «Tiene más carácter estatuario que escultórico». Al principio se inclina por el tema escultórico puro: «Pensé en algo simbólico: la granada. Lo llevé a mi espíritu por la lectura de un pasaje de la *Atlántida*, de Verdaguer, donde el poeta habla del sueño de Isabel la Católica: de la granada, abierta, sale una paloma, que simboliza a Colón. Quise hacer una Isabel la Católica concreta, más o menos sublimizada o poetizada». Ha estado modelando tres meses, «tres intentos y dos realizaciones en el tamaño definitivo»; ha rehuído de las versiones escultóricas anteriores de Isabel la Católica. «Me centré en el estudio de su época»³³².

«El bulto en su escultura es el estricto. Al volumen se ha llegado a fuerza de apurar una intención al límite exacto de lo que debe decir. La riqueza le ha venido acariciando la piel mimada de sus metales. Hay un regusto de misterio en la orfebrería ciclópea de su escultura». José Luis Sánchez «hubiese concebido una forma libre, cifra de lo español, que

estructura cónica en un mundo entre tradicional y neofigurativo, cuyas formas enternecidas se nos ofrecen circunscritas por superficies armónicas de elaborada textura», p.81.

³³¹ TRAPIELLO (1976), p.185.

Isabel la Católica, una vez restaurada, ha sido reinaugurada por la Infanta Cristina de Borbón en 2010 conmemorando el Día de la Hispanidad en la sede de la O.E.A. en Washington.

³³² LA LAMA (1963), p.15.

aquí se hacía en la persona de la reina madre de América, Isabel la Católica. Él veía la granada, claramente simbólica, rota, henchida de fruto, cárdeno como la sangre, plural y unitario como semilla del corazón abierto. Se quería la imagen personal de la reina, representante de España en la obra de América. Había que hacer el retrato en sentido plenario, del alcance histórico de su personalidad. Su escultura es un volumen erecto, de dulce señorío, sobre las tierras llanas de Castilla, de imperio maternal sobre el mundo, en actitud sacrificial, ofreciendo el corazón roto como una granada. La granada rota que ella conquistó para salvarla. José Luis Sánchez, siguiendo su técnica ha construido su escultura de abajo a arriba, con la estática tensión de un edificio señero, con improntas de la majestad que enriquecen su expresión simbólica. Una trama en la que se multiplican los atributos de sus armas. Se ha realizado en bronce directo de las ceras perdidas que él ha erigido como arquitectura monumental³³³.

El 14 de abril, Día de la Américas, de 1966 es instalada en la sede de la O.E.A.,



Washington. Es un obsequio del Ministerio de Asuntos Exteriores a la Organización de Estados Americanos. Su sombra se proyectará sobre la fachada renacentista del edificio de la Unión Panamericana de Washington [í] Estará en su base de piedra lisa erguida, de pie, mirando a través de un follaje que apunta primaveras hacia el limpio y esbelto monolito erigido a George Washington, y desde su izquierda la contemplará la Casa Blanca [í] Una leve corona enmarca sus finas y apenas apuntada facciones. La cubre un recio manto, donde la hábil mano del escultor grabó castillos y leones³³⁴.

Emblema, diseño de Labra, de la Feria Mundial de Nueva York, 1964-65.

Se hicieron tres copias más de esta escultura. Una destinada a Pabellón Español de San Luis (Missouri), y otras dos: una de ellas para la capital de Alabama, Mobile, y otra para Córdoba de Argentina³³⁵; financiadas dos de ellas por el Instituto de Cultura Hispánica y la otra por ABC³³⁶.

³³³ FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), pp.23-24.

³³⁴ E. SUÁREZ DE PUGA: En Washington se entroniza hoy una reina, ABC, Madrid, 1966.

³³⁵ Carta del excmo. señor marqués de Busianos, director general de Relaciones Culturales del ministerio de Relaciones Exteriores, a José Luis Sánchez, sobre el envío de Isabel la Católica con objeto de ornamentar la plaza de España, donde vamos a colocar el monumento, con motivo del IV Centenario de Córdoba, 8-6-1973.

³³⁶ TRAPIELLO (1976), p.185.



Isabel la Católica, bronce., en la sede de la O.E.A.Washington, 1963.

En 1964 José Luis Sánchez trabaja durante un mes en factoría de New Haven en la realización del estampado o negativo de dos murales de hormigón para la nueva Oficina de Turismo Español (Cat.nº12), situada en la Quinta Avenida neoyorquina, y diseñada por el arquitecto Javier Carvajal. òNuevas técnicas y materiales desarrollados a través de investigaciones con plásticos son utilizados por Sánchez para el diseño de sus bajorrelieves. Los murales se crean primero en una arcilla especialmente preparada y contenida en formas de dimensiones exactas. Luego, controlando las condiciones de secado, se preparan los moldes para el vertido final del cemento. Este trabajo requiere un complejo desarrollo de habilidades, trabajo en equipo, el diseño y su correspondencia deben ser reproducidos en negativo. La realización de los murales son únicos en muchos aspectos. La textura del fondo es variada e incorpora sellos/escudos de las provincias de España, así como un tratamiento por todas partes de la palabra España en inglés y en varias lenguas europeas³³⁷.

³³⁷ òSpanish Sculptor Creates Two Concrete Muralsö, *The New Haven Register*, 26-4-1964. òNew techniques and materials developer by plasticrete research were utilizad buy Sanchez for his bas relief design panels. The murals were first created in an especially prepared clay and retained in forms for exact dimensions. Then, under controlled drying conditions, the molds were developed for the final pouring of the concrete. This work requires intricate artistic skill-all shaping, relief work, desing and lettering must be rendered in negative. The complete murals are unique in many respects. The background texture is varied and they incorporate the seals of the Spanish provinces, as well as an overall treatment of the word Spain in English and several European languagesö, sin p.



Oficina de Turismo Español. Nueva York, 1964.

Cinco de los artistas que colaboran en los trabajos del pabellón de España en la feria de Nueva York, celebran una exposición de sus obras en las D'Arcy Galleries³³⁸, dirigidas por Maurice Bonnefoy, en la Madison Avenue de esta ciudad. En esta exposición se pueden contemplar varios torsos³³⁹ de bronce (*Leda I*, *Leda II*, *Samotracia*) que llegaron a América en el interior de la Isabel la Católica que fue a la Feria y que hizo de ñcaballo de Troya ñde los mismos; pudieron así llegar las primeras piezas creadas con entera libertad puesto que eran el resultado de un autoencargo. Además, ñsus bloques o relieves tienen un latido íntimo que estamos seguros de poder oír si sobre la fuerte, áspera e hiriente superficie del volumen libérrimo, apoyamos el oído. José Luis Sánchez ha descubierto la circulación de la sangre en la escultura ñ³⁴⁰.

En 1965 viaja a Grecia: trabaja en la feria de Salónica, donde instala el pabellón y visita en Atenas el Museo Arqueológico y el de la Acrópolis, que deja en él una profunda impronta. En aquellos poderosos *kouroi*, José Luis Sánchez sintió cómo la esencia del hombre quedaba convertida en piedra; impresión que materializó en una serie de torsos.

³³⁸ Véase el catálogo *Spanish painting and sculpture today. Five artists of the Pavillon os Spain/New York World's Fair*, Madrid, 1964. Aquí, en Madison Avenue, se dieron cita Amadeo Gabino, Labra, Manolo Molezún, Vaquero Turcios y José Luis Sánchez.

³³⁹ En la monografía que publica la Comisaría del Pabellón español, con texto de José Luis Fernández del Amo, se recogen fotografías de estos torsos, que se verán en CAPÍTULO II. Obras aplicadas a la arquitectura y el entorno.

³⁴⁰ Cfr. SÁNCHEZ CAMARGO (1964), sin p. Aparece reproducida, dos veces, una escultura de José Luis Sánchez pero en ninguna de las ocasiones se le atribuye a él, sino a Vaquero Turcios y a Amadeo Gabino. En esta galería exponen Amadeo Gabino, Labra, Molezún y Vaquero Turcios.

Torsos que serían al mismo tiempo un punto de ruptura y aprendizaje con respecto al resto de su obra.



Con Vaquero Turcios, Maurice Bonnfof, Amadeo Gabino y Manolo Molejón ante la Galería D'Arcy.

No cabe duda de que estos viajes son una vivencia estética que crean un impacto en José Luis, un apoyo más mental que formal, como el mismo relata: òuna morfología escultórica mexicana se me montaba con todo el arte ático y de ahí salieron una serie de torsos y de cosas que luego se han depurado, se han decantado mucho más y han llegado a todas esas formas completamente pulidas y quitadas de sensibilidad, de materia, de textura, una transcripción de la luz y del pulimento a la texturación de las formas, cosa en la que yo antes estaba muy fijado, en el gusto de la textura, de calidad de materialesö³⁴¹.

En estos momentos José Luis Sánchez entra en contacto con Ricardo Corberó, que se encarga de representar su obra, proporcionándole futuros encargos que motivan su segundo viaje a Norteamérica en 1967. Este catalán que proviene de Cuba se ha instalado en Cincinnati, donde es director de la galería Arts of Spain. Las siguientes palabras muestran el inicio de la amistad y trabajo en común que van a desarrollar: òGracias a la revista ARA y a la Feria de Nueva York, he podido ver las obras de usted. Yo me dedico a suministrar todo lo necesario para decoración de iglesias, siempre, los materiales, procedentes de España. Todo lo que de usted he visto me ha impresionado favorablemente pero debo confesar que siempre me ha dado un poco de miedo el precio, ya que una cosa es un artesano y otra un artista de reconocido renombre. En esta ocasión me decidí y enseñé a los arquitectos y a la comunidad religiosa los números de ARA en los que hay obras de usted. Al arquitecto le gustaron definitivamente y a la Orden les gustaron las que más detalles teníanö³⁴². Ricardo Corberó le consigue varios encargos con arquitectos

³⁴¹ M. S.O. (1978), p.17.

³⁴² Carta de Ricardo Corberó a José Luis Sánchez, Cincinnati, 12-5-1967.

americanos; sabemos muchos detalles del proceso de realización de los mismos gracias a la extensa correspondencia que José Luis Sánchez conserva. A continuación citamos algunos de ellos:

En 1968 realiza para la capilla del Noviciado en Walnut Hills³⁴³, bajo las directrices del arquitecto Burdick, una Virgen con Niño, un San José, los candelabros, la cruz procesional, el sagrario, y los candeleros para el altar.

En 1970 realiza un San Jaime y una Sagrada Familia, el sagrario, los candelabros, la cruz procesional, la fuente bautismal, las pilas de agua bendita y los ambores para el altar de la capilla de la iglesia de San Jaime de un convento en Elizabethtown³⁴⁴, Kentucky, bajo la dirección del arquitecto Mr. Glass y el padre Spalding.

Para el hall de unas oficinas de abogados Dinsmore, Shohl, Coates Deupree realiza unas puertas en chapa y aluminio (Las puertas salen un poco caras si se hacen totalmente de fundición. El arquitecto ha decidido hacerlas de chapa y una parte central fundida³⁴⁵); una dedicada a la Ley y la otra a Cincinnati, en el piso 21 de un moderno e importante edificio de oficinas de Cincinnati. Los arquitectos son: Bauer-Nilsen y Burdick.

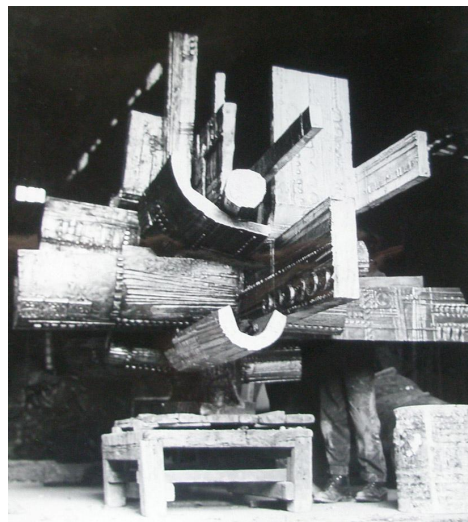
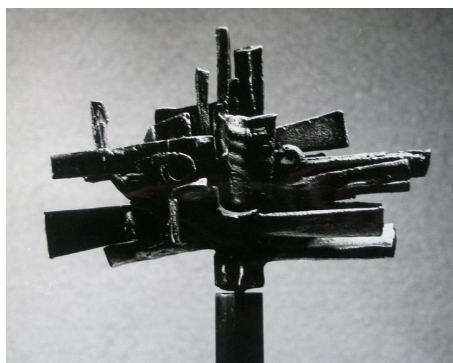
También trabaja en la iglesia de la Encarnación de Cincinnati, cuyo panel de fondo del altar viene a ser una cosa parecida al de Elizabethtown pero en vez de ser plano hace como un zig-zag que puedes ver en el plano. En el detalle vertical verás en el centro unas rayas verticales muy juntas, en esa parte no va nada ya que en el fondo irán los altavoces y la instalación de aire acondicionado. El resto es lo que debe ir cubierto por tu trabajo. La idea actual es cubrir dicha parte con una mezcla de trozos de mármol fundidos con cemento, cosa que resulta muy barata. Después de varias visitas al Pastor, he conseguido que los arquitectos acepten un proyecto y presupuesto nuestro. Por tanto debes tratar de hacer la cosa lo más barato posible. Cemento sin ninguna clase de pátina. Les gustó mucho lo que les enseñé de la Oficina de Turismo de Nueva York y creo que aquello fundido en paneles no resultará muy caro. Haz lo que puedas para este trabajo, nos interesa mucho trabajar con esa gente³⁴⁶. Esta serie de trabajos culmina en la realización de una gran escultura de aluminio fundido. En 1969 y dentro de la reforma del Downtown o centro de la ciudad de Dallas, José Luis Sánchez recibe el encargo, por parte de los arquitectos Harper y Kemp, de realizar una escultura para la plaza del Pacífico de Dallas, Texas: *Astral Flower* (Cat. nº36).

³⁴³ E. BELL: "Sculptor's art should communicate for him", *The Post & Times Star*, Cincinnati, 15-8-1969, p.25.

³⁴⁴ E.J.SHAHEEN: "Internationally renowned sculptor in E'town", *The Elizabethtown News*, Kentucky, 19-8-1969, p.16; RON KAPHAMMER: "Spanish sculptor's art to enhance New Church", *Jardin County Enterprise*, Elizabethtown, 1969.

³⁴⁵ Carta de Ricardo Corberó a José Luis Sánchez, Cincinnati, 19-6-1969.

³⁴⁶ Carta de Ricardo Corberó a José Luis Sánchez, Cincinnati, 10-2-1969.



Boceto y ejecución de *Astral Flower*.

El título alude a la llegada de los americanos a la Luna, aunque formalmente sugiere, en esos cañones, el asesinato de Dallas. La correspondencia que se conserva con Ricardo Corberó revela numerosos detalles relativos al encargo y del proceso de ejecución: «Sé que no eres entusiasta de mandar dibujos y así lo hago constar a los arquitectos. Manda lo que sea, pero manda algo pronto. Manda también todos los informes que tengas sobre tu pasado en trabajos hechos, especialmente fuera de España»³⁴⁷. «Es conveniente dar un título a tu escultura. También una pequeña historia de lo que tú expresas con ella. En este país todo el mundo quiere saber estos detalles y preguntan sin cansarse»³⁴⁸. «He recibido hoy 4 fotos del progreso de la escultura, que me mandó el Sr. Corberó. La escultura promete ser muy interesante. El tratamiento intrincado de la superficie es fantástico tal como yo esperaba que fuera. Incluyo foto del pequeño parque. No es nada sin la escultura alrededor de la cual fue todo proyectado. Es comprensible que un encargo como este fuera más complicado de lo que usted había calculado originalmente. Estoy contento con lo que he visto y ansioso de ver acabado el esfuerzo. ¿Se embarcará la escultura en una sola pieza? Si es en varias ¿cómo se pondrán las piezas juntas? Estamos ahora fundiendo el pedestal. Será de 10' en lugar de los 12' indicados en el plano que recibió. Creo que los transeúntes y los que estén sentados en los bancos la verán mejor si está más cerca de ellos. La base será del mismo concreto [cemento] que hay ahora. Ansiosos esperamos la llegada del trabajo. Sería un placer para nosotros que usted pudiera venir para el descubrimiento ¿esto es posible? Dependiendo naturalmente del transporte, supongo que sería alrededor

³⁴⁷ Carta de Ricardo Corberó a José Luis Sánchez, Dallas, 28-6-1968.

³⁴⁸ Carta de Ricardo Corberó a José Luis Sánchez, Dallas, 22-7-1968.

del primero de Junio³⁴⁹. El problema en el transporte de la gran caja en la que iba tu escultura fue la ley que prohíbe ciertos tamaños por las carreteras del país. Entonces hay que pedir un permiso especial y delante del camión que la transporta debe ir otro coche haciendo señales luminosas para advertir a los que vienen en dirección contraria de lo que se les acerca³⁵⁰.



Inauguración de *Astral Flower*. Dallas.

José Luis Sánchez fue especialmente invitado a la inauguración, a la que asistió acompañado por Mr. Travis Wallace, director de la Great American Reserve Life, que donó la obra, Mrs. Martínez, concejal del Ayuntamiento, Mr. Jonsson, alcalde, y Ricardo Corberó. Y le fue entregado el título de ciudadano de honor de la ciudad de Dallas por el alcalde.

En 1969 viaja hasta Lima (Perú) para instalar un mural de hormigón (500 x 200 cm.) en el Pabellón de España de la feria internacional del Pacífico.



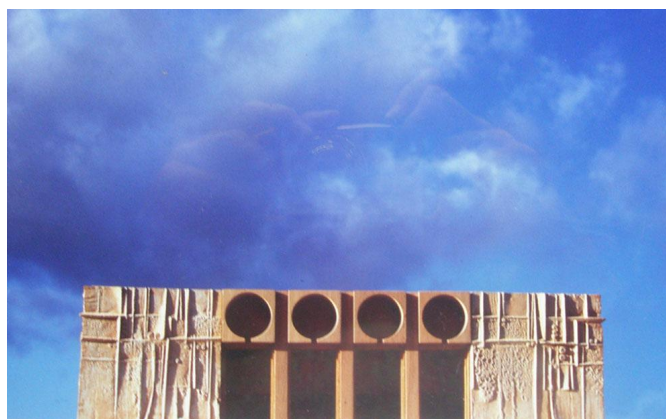
Mural para la Feria Internacional del Pacífico. Lima, 1969.

³⁴⁹ Carta de Ricardo Corberó a José Luis Sánchez, Cincinnati, 8-4-1969. Incluye un resumen, traducido, de la carta que Corberó recibe del arquitecto Mr. Kemp.

³⁵⁰ Carta de Ricardo Corberó a José Luis Sánchez, Cincinnati, 25-7-1969.

Viaja a Siria. Trabaja en Damasco instalando el *stand* de la feria Española. De aquí viaja a Beirut, y a Líbano; y no pudiendo alcanzar Jerusalén se ve obligado a cambiar el rumbo: Egipto con el Cairo y Luxor y el Museo Copto. Todos los museos que aquí visita renuevan su formación del mundo clásico y le ofrecen la confirmación de la emoción recibida ante su primera impresión en el Louvre.

Viaja a Casablanca para montar un pabellón español con el arquitecto Fernando Cavestany. Bajo sus directrices y con la colaboración de Amadeo Gabino realiza un mural y una fuente para el recinto de la Feria del Atlántico en Las Palmas (Cat. nº43). En el verano de 1981 viaja a Bulgaria, Austria y Hungría. Entre 1981-82 viaja a Arabia Saudí: Yeda, Ryad, Tabuk. Aquí tenía la oportunidad de tomar notas para colaborar en un posible trabajo con Javier Carvajal pero finalmente se quedó en proyecto.



Maqueta del proyecto para Arabia Saudí.

Fueron los viajes al extranjero, junto con el complemento de la lectura de libros y revistas de otros países y culturas, los que le abrieron los ojos. «Todos estos viajes creo que me hacen mucho bien. Aparte de cambiarme las ideas, que un trabajo muy intenso podían anquilosar, me han permitido ver países, gentes, museos, monumentos, que de otra forma no hubiera podido conocer. Poco a poco ha podido ir construyendo su museo mental, imaginario, desde Balbeek, Karnak, El Partenón, Machu Picchu, con la visita profunda de todos sus tesoros arqueológicos»³⁵¹. Precisamente su falta de información artística hizo que José Luis Sánchez devorase todo aquello que las ciudades le ofrecían; se procuró así un bagaje de imágenes nuevas, una educación visual, que claramente refleja su escultura. Una obra más cercana a la arquitectura y al mundo artístico que le rodea, y no tan marcada por una creación de tipo singular o individual.

³⁵¹ TRAPIELLO (1976), pp.188-189

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO I

INCORPORACIÓN AL MUNDO EXPOSITIVO

“Un artista hace visible su trabajo cuando lo expone en cualquier tipo de contexto. Si esto no sucede, su trabajo permanece mudo, algo totalmente contrario a la esencia comunicativa del arte”. A. Vettese, *Invertir en arte*, 2002

En estos momentos consideramos oportuno reflexionar sobre la significativa incorporación de José Luis Sánchez al mundo expositivo. En primer lugar, José Luis Sánchez resulta un artista atípico al no disponer del bagaje necesario para incorporarse a la actividad expositiva. En segundo lugar, se da la circunstancia de que en esos años España no contaba con un mercado expositivo tan diverso y amplio como el que conocemos hoy. No siente la necesidad de exponer, no está inmerso en esa vanguardia artística que ha comenzado con *El Paso*, que intenta aparentar un no oscurantismo con respecto al extranjero, con las Bienales como presentación del nuevo arte, en su afán de generar prestigio y confianza. A esto hay que unir las dificultades físico-económicas que presenta la escultura; arte que aún resulta difícil de ubicar en un espacio determinado, y de vender.

El resurgimiento económico que se produce en la década de los 60 y parte de los 70 tiene un claro reflejo en el arte. Surgen nuevas industrias, nuevos materiales y sistemas de construcción con esculturas aplicadas al ámbito de la arquitectura. En este panorama la trayectoria de José Luis Sánchez transcurre a través de encargos de esculturas, relieves y murales para edificios de carácter público y privado, bancos, oficinas y fundaciones.

José Luis Sánchez, que ha estado inmerso en un trabajo de renovación del arte sacro, un arte que no tiene cabida en el mundo expositivo, es consciente de que su dedicación al arte aplicado le ha mantenido alejado del mundo de las galerías, que õen el contexto actual del arte es el único canal eficaz para tomar en consideración la obra de los artistas. No he dejado de concurrir a casi todas las colectivas a las que soy invitado [y participa en muchos de los concursos a los que se presenta]. Pero en estas muestras es normal pasar desapercibido. Realmente yo no he expuesto obra õíntimaõ desde mi exposición del Ateneo [í] yo no soy un escultor conocido; esta consciencia me decide a intentar realizar una exposición que me permita entrar de nuevo en ese mundo en el que yo tanto participé en mis comienzos y que además ahora ofrece unas perspectivas muy favorablesõ³⁵².

Empiezan a solicitar su obra, lo que supone una gran satisfacción y, a su vez, un agobio y responsabilidad por lo que implica la producción. Reconoce que las exposiciones son necesarias para el conocimiento y la difusión de su obra: õme molesta exponer, por intimismo, por pudor. Pero, efectivamente, hay que hacer exposiciones, y no únicamente para el espectador, sino también para autocontrolarse mejor, e incluso para establecer una vigilancia sana entre los artistas. Si una muestra responde a necesidades serias, puede

³⁵² TRAPIELLO (1976), p.189.

ayudarnos a aproximarnos al arte, que es cosa siempre a aprender y nunca a enseñar. No me satisface el sistema de exposiciones, pero admito su necesidad actual. Hay que afrontarlo. Lo importante no es exponer, sino el intento continuado de belleza y el salir al encuentro de la sensibilidad pública, quedando a su alcance físico³⁵³.

En los años 70 José Luis Sánchez se encuentra en un momento óptimo de su vida. Sin las preocupaciones económicas del comienzo de su carrera puede mirar con serenidad su porvenir.

Cuando es requerido para las exposiciones³⁵⁴ individuales, se suele desplazar a aquellos sitios en los que va a exponer. Precisamente nos hemos centrado en sus intervenciones de carácter personal, haciendo referencia a las colectivas cuando lo hemos creído oportuno por la importancia o repercusión posterior de la exposición en sí, del lugar o de los contactos que le han surgido a partir de ella.

1.1 Exposiciones en España.

A finales de 1974, tras estar durante un largo periodo apartado de las salas de exposiciones, decide preparar una exposición personal. Por medio de Farreras entra en contacto con la Galería Rayuela, situada en el nº19 de la calle de Claudio Coello de Madrid.

Aquí muestra materiales tradicionales como el bronce fundido y diversos mármoles y piedras, con factura que supone un evidente entronque con el arte contemporáneo y ofrece un resumen de las técnicas aprendidas. Marín-Medina considera la exposición fundamental en la existencia de José Luis Sánchez por que ñasistimos a una extraordinaria depuración, decantación y proceso de síntesis. Todo está aquí: los trabajos del pasado y la gloriosa línea del desvío³⁵⁵.

Miguel Logroño escribe una sucinta monografía (*José Luis Sánchez*, Cuadernos Rayuela, nº4, Madrid, 1974) que analiza su trabajo. Y varios artículos recogen las impresiones de este camino recorrido por José Luis Sánchez que ñsupone una marcha ininterrumpida hacia lo esencial [í] un espectáculo de proporción, rigor, sensibilidad, inteligencia³⁵⁶. Sus obras ñson como la versión última, arquetípica, de una conducta

³⁵³ MARÍN-MEDINA (1975a), p.103.

³⁵⁴ Véase Apéndice biográfico: I.Exposiciones individuales y II.Exposiciones colectivas.

³⁵⁵ MARÍN-MEDINA (1975b), p.7.

³⁵⁶ HIERRO (1975), sin p.

escultórica general, en la que el ritmo de forma y de volúmenes da sentido a superiores organizaciones del espacio, como un préstamo de posibilidades a impensados comportamientos humanos. Esta es su belleza³⁵⁷.

Gracias a Rayuela José Luis Sánchez aparece en escena, se descubre, consiguiendo que los galeristas reparen en él. Contacta con jóvenes artistas, críticos, coleccionistas. Consigue vender casi toda la exposición. Con gran entusiasmo, es solicitado para otras exposiciones: una serie de colectivas con los nombres más cotizados del momento.

El éxito obtenido provoca la invitación a salas muy prestigiosas. Concierta una exposición con la Galería Lúzaró de Bilbao en enero de 1976. También la Sala de Exposiciones del Banco de Granada recoge la trayectoria de su trabajo; aquí conoce al joven crítico de arte Marín-Medina, quien escribe para el catálogo que se edita con motivo de la celebración (*José Luis Sánchez. Sobre escultura y sociedad*, Galería de exposiciones del Banco de Granada, Granada, 1976).

En 1978 expone en la Sala Luzán de la Caja de Ahorros de Zaragoza³⁵⁸. En esta ocasión, es también Marín-Medina quien escribe, invitándonos a que contemplemos su proceso laboral y artístico no como una serie de productos acabados, conclusos y estériles, sino como un esfuerzo ilusionado por poner en marcha una acción capaz de promover nuestra participación y nuestra respuesta³⁵⁹. Se publican numerosos artículos al respecto para intentar redescubrirlo en una muestra en la que aparece su oficio en todas sus etapas y en todas sus vertientes impecable y brillante, tanto en la factura como en los acabados³⁶⁰, destacando su gran amor al material³⁶¹.

Posteriormente a la exposición de 1974, se publica un primer texto monográfico de Andrés Trapiello (*José Luis Sánchez: el rescate de los signos*, Rayuela, Madrid, 1976), que fue presentado por el arquitecto Antonio Fernández Alba. José Luis Sánchez entendía esta muestra como un paso más en un proceso de depuración y de simplificación formal. Es un nuevo intento de perfección, que se da especialmente en la elección y el tratamiento de los

³⁵⁷ LOGROÑO (1975), sin p.

³⁵⁸ Esta sala, creada en 1962 y renovada en 1977 en la sede central de la Caja de Ahorros de la Inmaculada (en el paseo de la Independencia, nº10), se ha convertido en un referente para entender cómo se ve, desde Aragón, el arte contemporáneo.

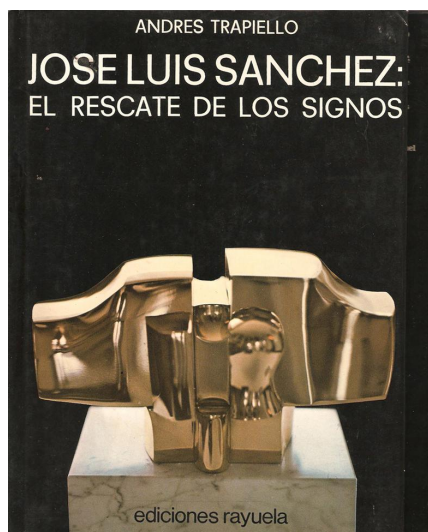
Véase VV.AA.: *Veinticinco años de arte contemporáneo español en la Sala Luzán*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988.

³⁵⁹ MARÍN-MEDINA (1978b), p.9.

³⁶⁰ ANÓNIMO (1978), sin p.

³⁶¹ Véase AZPEITIA BURGOS (1978). Realiza una sucinta revisión de la muestra.

materiales: òbronces, mármoles, muy pulidos, muy nítidos, muy calculadosö³⁶². òí una escultura única, reiterada, recreada, hueca o compacta, miniaturizada o colosalista, en relieve, en forma de collage, confiada a la piedra, a la chapa, al bronce, sorda o refulgente, áspera o dúctil al tactoí pero únicaö³⁶³.



José Luis Sánchez: el rescate de los signos, 1975.

Cirilo Popovici escribe una interesante crítica deteniéndose en los relieves en piedra y en las esculturas en bronce, insistiendo en la òdeslumbrante perfección, el dominio absoluto de la materia, el acierto con que está trabajando, el oficio, la novedad, lo insólito, lo sorprendente de estas formas, por lo menos en algunas obras (no pocas)ö³⁶⁴.

Es en 1981 en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid, donde se pudo contemplar por primera vez la inmensa producción escultórica de José Luis Sánchez. La exposición la organiza la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, siendo director general Javier Tusell, quien afirmaba: òla muestra resulta especialmente satisfactoria por presentar la obra de un hombre que ha asumido la doble condición difícilmente alcanzable de ser escultor de primera línea, al mismo tiempo que pionero en nuestro país de la búsqueda de la integración de la obra escultórica en el entorno cotidianoö³⁶⁵.

A José Luis Sánchez le parece un sueño la oportunidad que le ofrece la Dirección General de Bellas Artes de hacer una exposición en el Palacio de Cristal. Supone una responsabilidad y un reto. Iba entre dos de los grandes. Después de la de Chillida, y de

³⁶² LOGROÑO, (1977b), p.21.

³⁶³ AMÓN (1977), sin p.

³⁶⁴ POPOVICI (1977), p.80.

³⁶⁵ TRENAS (1981), sin p.

telonero de la de Henry Moore³⁶⁶. Ante el desafío de las enormes proporciones, las características de la arquitectura, y la necesidad de estudiar la distribución de las obras, su disposición en un espacio concreto en diálogo con el espectador, José Luis Sánchez construye una cuidada maqueta del Palacio de Cristal, que se pudo contemplar en la muestra como primera materialización de lo ideado. José María Iglesias, encargado de la dirección del montaje, relata cómo procedieron, en la maqueta primeramente y en el Palacio después, a la instalación de la muestra³⁶⁷. Respeta al máximo la prodigiosa belleza del Palacio de Cristal. Concibe soportes mínimos para la exhibición de las obras para permitir una lectura clara e inmediata de las mismas, logrando que el espacio siga exhalando su aroma propio³⁶⁸.



Con la maqueta del Palacio de Cristal del Retiro.

La exposición abarca más de un centenar de obras³⁶⁹ y se divide en varios bloques: primeras obras, obras de transición; una selección de obras de arte religioso; obras incorporadas a la arquitectura civil; medallas, fotomontajes y maquetas.

³⁶⁶ Véase *Eduardo Chillida*, Palacio de Cristal de Parque del Retiro, Madrid, 1980, y *Henry Moore. Exposición retrospectiva. Escultura, dibujos y grabados, 1921-1981*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, 1981.

³⁶⁷ IGLESIAS (1981), pp.36-37.

³⁶⁸ ULLÁN (1981), p.32.

³⁶⁹ El nº del *Periódico de Exposiciones*, Madrid, 3-3-1981 recoge el catálogo de todo lo presentado en la Exposición del Palacio de Cristal; con introducción de Javier Tusell y texto de Fernández del Amo.



Exposición en el Palacio de Cristal del Retiro. Madrid, 1981.

La búsqueda de la integración de la obra en el entorno cotidiano es la clave del trabajo aquí presentado. Una integración que òllega a límites casi absolutos en sus últimas propuestas inspiradas en la cal, el adobe y la piedra, que reflejan la impronta de los elementos y la mano del hombre en estos materiales, y que ofrecen la obra escultórica ya como elemento habitable³⁷⁰.

La prensa recoge el éxito de esta exposición³⁷¹. Y José Luis Sánchez confirma que òla actividad expositiva fomenta el nombre del artista. [í] Las exposiciones son la única vía para que el artista se de a conocer³⁷².

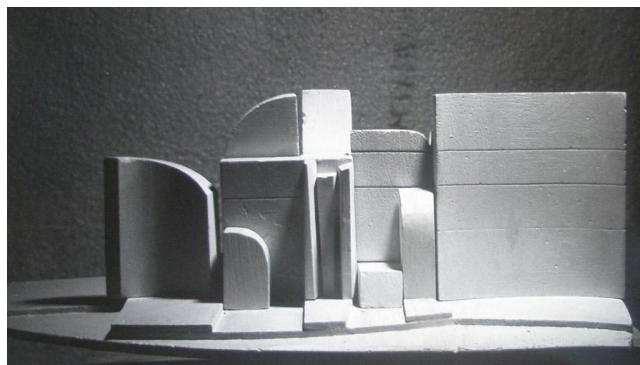
La exposición, con alguna variante, fue al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, al Museo de Albacete³⁷³ y a Artcurial, París, bajo el patrocinio del Ministerio de Cultura de España.

³⁷⁰ TRENAS FERNÁNDEZ (1981), p.17.

³⁷¹ GUIASOLA (1981); SOTERAS CRUELLS (1981); LOARCE GÓMEZ (1981); COLLADO (1981); ANÓNIMO (1981b).

³⁷² Charla radiofónica de José Luis Sánchez, 1981.

³⁷³ *Manhattan*, 1971, acero inoxidable, 13 x 40 x 30 cm. Es en la maqueta donde se plasma claramente el espíritu de la construcción y los diques de la ciudad de Manhattan. A.C.: òEl escultor José Luis Sánchez y sus obras llegaron a la ciudad, *La Verdad*, Albacete, 5-9-1981. José Luis Sánchez dona al Museo de Albacete esta obra con la condición de que òno sea trasladada con carácter permanente fuera del ámbito del Museo aunque autoriza su exposición temporal siempre que se estime conveniente y con las garantías habituales de estos casos. Acta de donación, entre José Luis Sánchez y D. Samuel de los Santos Gallego, director del Museo de Albacete, 5-10-1981. Exposición: *José Luis Sánchez*, Musée des Beaux-Arts La Chaux-de-Fonds, 29 marzo al 4 de mayo de 1980. Bibliografía: Mª V. CADARSO: *Colección Bellas Artes. Arte Contemporáneo*, Museo de Albacete, Albacete, 2011, p.1.



Maqueta de *Manhattan*, 1981.

En 1983 expone de nuevo en Rayuela. Según el crítico de arte Francisco Calvo Serraller, supone el resultado de un proceso de maduración personal que alcanzó su plenitud en los años setenta y que continúa enriqueciéndose con nuevas experimentaciones de materiales, técnicas e ideas. En ella encontramos sus típicas piezas de suaves y dúctiles ondulaciones, que aligeran la pesadez y rotundidad de los bloques, sensualizándolos, pero también esas otras, más emblemáticas, de planos como corazas, o, en fin, las de puro relieve que combinan texturas. Chapas de corten, bronce, aluminio, pizarra o mármol, cualquier materia se aviene a esta búsqueda que pretende combinar lo constructivo y lo sensual. Parece como si J.L. Sánchez dibujara recortando sutilmente la materia y reconstruyera poéticamente el despiece, dando un aire de necesidad a lo aleatorio³⁷⁴.

En palabras de Marín-Medina, en esta exposición òse nos certifica en sus conquistas y en los modos de su estilo personal, en el que últimamente se incluye una mayor preocupación por el movimiento y por las seriaciones de ritmos lineales diagonales y hasta fluctuantes, pero manteniendo como siempre su entendimiento de las formas escultóricas como acoplamiento riguroso (casi geométrico) de masas y volúmenes, valorando las normas de la proporción y el instinto de lo arquitectónico, recurriendo, cuando conviene, a la referencia orgánica, y asegurando con mano firme una composición más mental que expresiva, más simétrica que compensada, cada vez más sólida, rotunda y fácil³⁷⁵.

Los puntos de arranque de estas esculturas y relieves que aquí se exponen òestán en la vida. Y transformar esa vida es el reto de cualquier escultor [í]. Se trata de un verdadero y metódico estudio de la fluidez que las artes visuales han adquirido en nuestro tiempo³⁷⁶.

En una entrevista con motivo de esta exposición, José Luis Sánchez hace hincapié en su deseo de comunicar con la escultura porque òcomo toda la escultura, pide una

³⁷⁴ CALVO SERRALLER (1983b).

³⁷⁵ MARÍN-MEDINA (1983).

³⁷⁶ LLOVET (1983), p.38.

convivencia con el aire, con los seres que nos rodean. Nunca fue concebida o soñada para vivir en los límites de un sistema de exhibición, que lo más que puede es facilitar no sólo a los habituales contempladores, sino a uno mismo, la observación en condiciones favorables de la luz y del ambiente. Las salas de exposiciones actúan en este caso como un laboratorio que aquilata sus posibilidades, sus defectos o virtudes. Es posible que el montaje de esta última exposición en la galería Rayuela me sitúe en esa expectativa³⁷⁷.

En 1986, Cultural Albacete organiza en el Museo de Albacete³⁷⁸ una amplia exposición, cuyo principal pretexto es el encargo de la Caja de Ahorros de un gran arco situado en el campus de la Ciudad Universitaria, el *Pórtico de La Mancha* (Cat.nº79).

El éxito de la muestra queda patente en los elogios que realiza la prensa³⁷⁹. Con motivo de la misma, se elabora un completo catálogo (*José Luis Sánchez*, Cultural Albacete, Albacete, 1986.) prologado por José Manuel Caballero Bonald: «José Luis Sánchez expone ahora su obra más reciente. No conozco todo lo que el escultor ha producido en estos últimos cinco años. Pero sé que ha trabajado -sobre todo- en una nueva serie de relieves que conectan con otros anteriores. Tengo muy presente la armonía estructural de esos hallazgos, sus materias fulgurantes, la suma delicadeza compositiva, el embrión dialéctico de tantosuntuosos espacios acotados por la inteligencia. No hay el menor exceso en ese sistema de transfiguración artística de la realidad. Nada gesticula, nada vocifera. La belleza brota de una terminología diáfana, hecha de ambiciones elegantemente asumidas por el rigor. Todo parece obedecer a una remodelación de la naturaleza alentada con suministros poéticos³⁸⁰». El texto se cierra con una entrevista en la que José Luis Sánchez recuerda su tierra: «Yo creo que cada uno es del lugar donde vive, de allí donde su vida es alimentada. Te contaba al principio los avatares que obligaron al abandono de mi pueblo, de mis orígenes. Pero éstos no lo abandonan a uno nunca. Forman parte de su ser³⁸¹».

Ninguna de las piezas de gran tamaño está presente en su exposición del Museo Barjola (Gijón) en 1990, pero ejemplos muy cercanos e importantes como lo son *Marea roja* (Cat.nº81), sobre la autovía de Sama de Langreo y *Damocles* (Cat.nº92), una

³⁷⁷ ALFARO (1983), sin p.

³⁷⁸ El Museo Provincial de Bellas Artes de Albacete, del arquitecto Antonio Escario, inaugurado en 1978 y conocido popularmente como museo del parque, marca un antes y un después en el desarrollo cultural albacetense. La muestra, del 16 de mayo al 29 de junio, se incluye dentro del programa de actividades culturales patrocinado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento y la Caja de Ahorro de Albacete.

³⁷⁹ *7 días Albacete*, nº86-91; *Crónica de Albacete y Castilla-La Mancha*, nº144; *La Verdad*; *La Tribuna de Albacete*

³⁸⁰ CABALLERO BONALD (1986), p.8.

³⁸¹ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986a), p.23.

sensacional pieza, audaz y valiente, pensada expresamente para la capilla de la Trinidad del Museo Juan Barjola y para una perspectiva nada común, son por sí solas demostrativas de esa nueva brillantez reflexiva de la última escultura de José Luis Sánchez³⁸². El escultor Rubio Camín prologa el catálogo que se realiza con motivo de esta exposición, en la que las obras están sugeridas por los propios espacios del museo, destacando òla capacidad de invención, la personalidad que va descubriéndose en cada formaö, resultado de òun oficio manejado con exquisitezö³⁸³. Esta exposición pasa luego al Museo Antón, en Candás, quedando instalada *Damocles* en el Parque Escultórico, suspendida, frente al mar Cantábrico.

En 1993 expone en Almansa con Girarte³⁸⁴. Para José Luis Sánchez se trata de la primera exposición en su ciudad natal. El itinerario seguido es Almansa, Torrent, Requena, Villena y Altea. Y su intención es que el catálogo, *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993*, òno sea el frío inventario de las obras expuestas, sino un complemento de las mismas a la vez que un eco útil de todo lo que no se ha podido exhibirö³⁸⁵. La exposición es trasladada al centro cultural La Asunción de la Diputación de Albacete³⁸⁶.

En 1998, en el centro cultural Conde Duque³⁸⁷, queda inaugurada la exposición *Referencias* para la que reúne 25 obras realizadas en los últimos 15 años. Se divide en tres ambientes la sala de las Bóvedas del Conde Duque, òen la que distribuye sus relieves, torsos y grandes piezas, varias de ellas realizadas para esta exposición, como *Ícaro*, en acero corten, y una puerta de tres metros en homenaje a Pedro de Ribera. También ha podido recuperar un *Laocoonte* de 1989, de mármol Macael y latón oxidado, de cinco metros de longitud, que pensaba tirar el propietario al no encajar con la decoración oriental de la viviendaö³⁸⁸.

³⁸² RODRÍGUEZ (1990), p.10.

³⁸³ CAMÍN (1990), p.7.

³⁸⁴ Girarte es un proyecto que parte de cinco municipios que desarrolla un programa anual de exposiciones sobre las artes plásticas; pretenden mostrar la obra de cinco artistas con el compromiso de que tienen que donar una obra a esa población. Se publica un catálogo resumen. Conviene señalar que José Luis Sánchez intervino muy destacadamente en la proposición y consiguiente promoción de grandes valores de las artes plásticas (Amadeo Gabino, Vaquero Turcios, Canogar, Farreras) con el objeto de llevar a una región con escaso sedimento cultural los aires nuevos del arte, retomando así afanes de la época del Ateneo de Madrid.

³⁸⁵ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993), p.11

³⁸⁶ Véase BARHONA (1994), pp.41-44; IZAGUIRRE (1994), p.20; ROBLES (1994), p.8.

³⁸⁷ A finales de 1717 se iniciaron las obras para la construcción de un gran edificio para Real Cuartel de Guardias de Corps, y Felipe V encarga su traza al arquitecto Pedro de Ribera. En 1869 un devastador incendio destruyó los pisos superiores y marcó la decadencia del edificio que comenzó a ser rehabilitado con fines culturales por el Ayuntamiento de Madrid, bajo la dirección del arquitecto Julio Cano Lasso (1920-1996).

³⁸⁸ SAMANIEGO (1998), p.48.



Exposición en el Centro Cultural Conde Duque. Madrid, 1995.

Crea *ex profeso* para esta exposición: òí un conjunto de pequeñas maquetas y papeles que sirven al escultor de estudios preparatorios o bocetos de obras. Una selección de fotografías de la obra pública realizada por el escultor en edificios y calles de Madrid, así como en otros puntos de la geografía española. Un video sobre el artista realizado por Tino Calabuig con motivo de esta exposición antológica. Incluye una breve entrevista con el artista en su estudio y en el taller de fundición en el que se producen sus obras, con lo que el espectador podrá asistir al complejo y mágico proceso de creación en el mundo de la escultura³⁸⁹. Y se edita un catálogo (*José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998) con varios extractos de escritos de Jose Luis Sánchez y un texto de Patricia Molins, comisaria de la muestra.

Aquí se puede ver òel raro y complejo concierto que habías desplegado. Y es que seguramente te habrás tomado largas horas de reflexión y -por qué no decirlo- de creación a la hora de disponer tus piezas en tan sugerente marco. Allí habitaba lo pequeño y lo grande y lo uno llevaba a lo otro. Allí se desplegaba toda una gama exquisita de texturas que se permite tocar ante nuestros sentidos. Allí había un conocimiento exhaustivo, profundo, técnico e intuitivo de los materiales usados, un dominio absoluto de sus propiedades, de su evocación, de su esencia misma. Había también una coherencia. Un hilo conductor. La formulación de un lenguaje que parecía no constreñirte y te facultaba para expresar cosas tan diversas. Una obra que se pegaba a tu piel y te expresaba³⁹⁰.

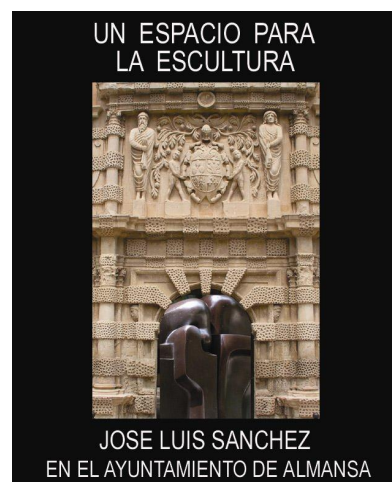
³⁸⁹ BONETE PIQUERAS (1998), p.21

³⁹⁰ Correspondencia del arquitecto Javier Vázquez con José Luis Sánchez, Madrid, 15-12-1998.

Muchas referencias en la prensa³⁹¹ nos hablan del éxito tenido en esta muestra cuya intención era ampliar la anterior organizada en el Palacio de Cristal; òun constructivismo que se enmarca en concepto arquitectónico hecho cuestión³⁹².

Nuevamente en Almansa, en el palacio de los condes de Cirat³⁹³, y de forma permanente, nos podemos adentrar en un espacio para la escultura de José Luis Sánchez. Inaugurado el 7 de julio de 2005³⁹⁴, hasta pasados dos años no se materializa en un texto, *Un espacio para la escultura. Colección José Luis Sánchez*³⁹⁵, que en 2008 presenta Antonio Bonet Correa.

Catálogo *Un espacio para la escultura*, 2008.



Más que un museo al aire libre o espacio museístico que recoge obras de arte habría que hablar de un espacio en el que conviven, interrelacionándose en armonía, arquitectura y escultura. Se ha creado un espacio en el que situar sus sueños como él mismo señala: òSiendo niño, mi sueño era franquear las siempre cerradas puertas de esta Casa Grande. Y ahora, cuando va uno tropezando contra las últimas esquinas, tengo la fortuna de ver mi sueño colmado. Dentro de su cálida arquitectura, en su claro jardín, han ido creciendo como raíces cristalizadas, algunas de las obras que han jalonado mi vida de escultor, unas en su tamaño original, y otras ampliadas para mejor acomodarlas a las proporciones del entorno. No se le ha querido dar a esta íntima colección carácter de museo, sino crear un espacio en el que situar mis sueños [í] La colección se compone de diez esculturas y seis relieves que trazan un recorrido por mi ya largo quehacer, y se completan con fotografías de algunas obras que son referencia de trabajos colocados en distintos lugares, y de algunos carteles que recuerdan algunas de mis exposiciones más importantes. Los títulos de las obras son más bien identificativos, un poco como los nombres con los que individualizamos a nuestros hijos, aunque muchas veces aparezcan ecos de alguna premonición, de algún fugaz recuerdo, o un homenaje a cultos o mitos antiguos³⁹⁶.

³⁹¹ DORRONSORO (1998), p.72; PAREDES (1998b), p.10; R.B. (1998), p.18; F.S. (1998), p.48; CASTRO FLÓREZ (1998); RODRÍGUEZ (1998).

³⁹² PAREDES (1998c).

³⁹³ Palacio adquirido por el Ayuntamiento y rehabilitado por la Junta de Comunidades para la nueva sede municipal.

³⁹⁴ BONETE PIQUERAS (2005). Véase <http://www.turismocastillalamancha.com>

³⁹⁵ PAREDES (2007).

³⁹⁶ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (2007), p.9.

Cada una de sus obras ñse basta así misma, y su génesis y materialización parten de un mismo punto. La escultura está hablándonos de su origen. Con estas obras ha plantado unas grandes y firmes raíces que todavía tienen mucho espacio para crecer y hacerse más fuertes. Una obra rotunda que es tan permanente como los mitos, dioses y héroes de la Antigüedad. No en vano, la escultura es la más antigua expresión de las artes [í] Estas esculturas y relieves no solamente ocupan un espacio ya creado, un palacio renacentista, sino que configuran un espacio escultórico dotándolo de forma y contenido no dejando a nadie indiferente. Aunque cada obra tiene entidad propia, todas responden a un mismo compromiso: acercar la cultura, de la mano de la escultura, al hombre. La obra de arte que está en un lugar público, de alguna manera, pertenece a la colectividad, a todos los que pasan por ahí. José Luis Sánchez, nuevamente, logra unir el arte con la vida de una forma muy especial. En ellas se entrelazan la forma y la materia, la funcionalidad y el diseño. Transita la arquitectura desde la escultura en este *temenos* o espacio sagrado³⁹⁷.

En 2010 tiene lugar la exposición *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, resultado de un proyecto que nace en el año 2000, cuando la Consejería de Cultura de Castilla-La Mancha propone a José Luis Sánchez, con una itinerancia por el territorio comunitario. Como eje y justificación de la misma, realiza cinco grandes obras destinadas a cada una de las cinco provincias castellano-manchegas³⁹⁸. Con esta perspectiva se encaminaba el discurso expositivo, una ilusión quijotesca que ante la desidia administrativa y cultural, y los problemas económicos sobrevenidos imposibilitaron la soñada itinerancia. Finalmente la exposición tiene lugar en Ciudad Real, en el Museo Antiguo Convento de la Merced; supone un compendio de su obra, una ocasión única para reconocer su labor, un testimonio y a la vez un homenaje a sus raíces.

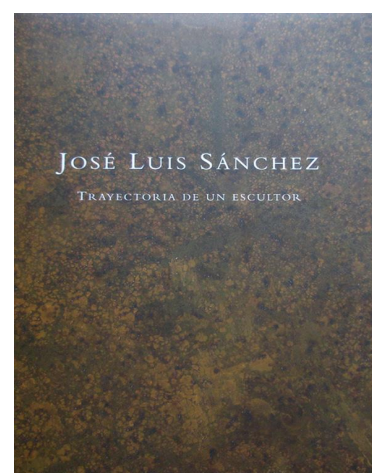
El montaje presentado mantiene una unidad de tiempo y espacio articulado en varias secciones; un encadenamiento de trabajos desde los comienzos hasta nuestros días. Sus obras ñresponden a una voluntad de conmemorar lo esencial y lo eterno, de querer luchar denodadamente ante lo transitorio y perecedero, un querer eliminar el deterioro del tiempo, la negación de lo existente³⁹⁹. Con motivo de esta exposición se publica un libro-catálogo (*José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*) que constituye una herramienta imprescindible para el estudio de la obra de José Luis Sánchez.

³⁹⁷ RUIZ TRILLEROS (2007), pp.15-16.

³⁹⁸ Véase <http://informes.patrimoniohistoricoclm.es/2003/miscelanea3htmlurismocastillalamancha.com>

³⁹⁹ BONET (2010), p.14.

Libro-catálogo de la exposición *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, 2010.



1.2 Exposiciones fuera de España.

Como antecedentes a su actividad expositiva en el extranjero, recordamos la participación de José Luis Sánchez en la XXVII y la XXXVIII Biennale di Venecia (en 1954 y 1956, respectivamente), la X Triennale di Milano (1957) y la IV Bienal de Alejandría (1961).

Hacia los años 70, José Luis Sánchez empieza a ser conocido y reconocido internacionalmente. Es reclamado para realizar exposiciones en museos y galerías, lo cual rompe su rutina diaria de trabajo estimulándole para viajar al extranjero.

En un reencuentro con Berrocal, éste le ayuda a presentar su obra en la Feria de Arte de Basilea⁴⁰⁰ en su edición de 1975. Aquí expone con Berrocal, Karavan⁴⁰¹ y Finnotti⁴⁰² en el *stand* de Venturi Art de Bolonia, despertando su obra gran interés.

Basilea es en aquellos momentos un importante centro de difusión artística, como comprobamos al observar la novedad y la prolijidad de obras presentadas y que han quedado recogidas en los sucesivos catálogos que se publican. José Luis Sánchez expone

⁴⁰⁰ Art Basel es una de las ferias de arte contemporáneo más importantes del mundo y reúne a destacadas galerías de arte con una amplia oferta del mercado internacional, desde los grandes maestros hasta las generaciones más recientes. La Feria de Basilea es el precedente, en Madrid, de ARCO (Feria Internacional de Arte Contemporáneo).

⁴⁰¹ Dani Karavan (1930): artista plástico y escultor universalmente conocido por su dedicación al arte y al espacio.

⁴⁰² Novello Finnotti (1939): escultor italiano que comenzó carrera expositiva al obtener, en 1958, un premio en el Festival de Arte Sacro de Asís. En 1988-89 participó en la exposición itinerante *La escultura italiana del siglo XX* (Museo de Bellas Artes, Gifu, Niigata City Art Museum, el Museo de Arte de Fukuyama, Japón).

en Basilea en 1975, 1976, 1977, 1980, 1981, 1982, 1983, 1984, 1985, 1986. Acude en varias ocasiones con la galería Múltiple 4.17⁴⁰³ y también con la galería Serie⁴⁰⁴.

En Basilea entra en contacto con el Centro de Arte Plástico Contemporáneo Artcurial de París. En 1979 expone en Artcurial de Basilea con la pintora y diseñadora francesa de origen ruso Sonia Delaunay⁴⁰⁵.

El Centro de Arte Plástico Contemporáneo Artcurial se ocupa desde entonces de su proyección fuera de España, comenzando a integrar su obra en museos y colecciones de prestigio. Creada a la sombra de L'Oréal, es una galería de nuevo cuño que se acaba de fundar en el centro de París en la Avenida Matignon, cerca de los Campos Elíseos. Espléndida galería de arquitectura neoclásica con una visión moderna del espacio interior que hace que las obras allí expuestas convivan con la armonía y la suficiente autonomía que requieren. Además, dedica una parte importante de sus esfuerzos a la edición de obra seriada de artistas de renombre (obra gráfica, múltiples, joyas, muebles, tapices), y posee una de las librerías de arte más importantes de París.



Con Jacqueline en Artcurial. París.

Desde su resonante éxito en 1978 José Luis Sánchez⁴⁰⁶, expone individualmente en varias ocasiones en dicha galería. El primer catálogo está presentado por el crítico de arte

⁴⁰³ Múltiple 4.17 es una Sala-Taller (ahora Galería Cuatro Diecisiete) que desde su creación, con Amparo y Enrique Menor, se ha centrado en la escultura múltiple. Desde su inauguración en 1974, en la calle del Príncipe de Vergara nº17 de Madrid, con la obra de Jorge Oteiza se dedican a la promoción de la escultura en bronce y otros materiales; incorporándose poco a poco la pintura, la fotografía, el dibujo y la cerámica.

⁴⁰⁴ La galería Serie, fundada en 1970 en la calle de Don Ramón de la Cruz nº 27 de Madrid, sigue llevando obra suya a muestras como la de Estampa-Salón Internacional del Grabado y Ediciones de Arte Contemporáneo.

⁴⁰⁵ AUJAME (1979), p.36.

Michel Tapié, quien le dedica las siguientes palabras: «En José Luis Sánchez un límite estructurado artísticamente nos impone una ilimitada ética-estética en la medida en que, habiéndonos desprendido lo mejor posible del lado sórdido de la supuesta realidad, hemos hallado la unión, sobrepasada ya cualquier intersección, en el corazón mismo del hechizo maravillosamente impuesto por el poder hechicero del arte, cuando hay arte en la obra esencialmente digna de su esencia nada más que artística»⁴⁰⁷.



Con Michel Tapié, Artcurial. París, 1978.

En ese mismo año, el crítico Pierre Mazars escribe en *Le Figaro*: «El espacio se dilata a su alrededor. Esto se debe, en las piezas de bronce pulido, a una talla hábil que ofrece a la luz numerosos puntos de refracción. El bronce patinado no dispone del mismo recurso: no irradia. Se comprime, se hace pesado, se redondea como el caparazón de una tortuga. La densidad de las formas hace el entorno más ligero y fluido [í]. De los trípticos, con varios formatos, recordando los templos renacentistas, y de las obras de orfebrería, ha pasado a unos relieves muy originales, colgados como si fueran cuadros. Uno de ellos, en mármol bruto, es recorrido por líneas convergentes, como los paisajes de los perspectivistas italianos, que dirigen nuestra mirada hacia una montaña rodeada de nubes, al estilo japonés. Examinando de cerca, se trata de un relieve calcáreo especialmente significativo. La imaginación se ha adueñado del poder»⁴⁰⁸.

⁴⁰⁶ Se conserva correspondencia de José Luis Sánchez con el entonces director artístico de Artcurial, Jean Gabriel Mitterrand.

⁴⁰⁷ TAPIÉ (1978a). «A José Luis Sánchez Une limite structurée artistiquement nous impose une illimite ethico-esthétique dans la mesure où, nous étant dégagés au mieux du côté sordide de la prétendue réalité, nous avons trouvé l'union, toute intersection dépassée, au cœur même de l'enchantement merveilleusement imposé par la puissance incantatoire de l'art quand art il y a dans l'œuvre essentiellement digne de son essence rien d'autre qu'artistique», p.2.

El nº32 de la revista *Guadalimar*, mayo de 1978, recoge los textos de M. Tapié y de Pierre Mazars acompañados de fotografías de la instalación en París.

⁴⁰⁸ MAZARS (1978a). «L'espace se dilate alentour. Cela tient, pour les pièces en bronze poli, à une taille habile qui offre à la lumière quantité de points de réfraction. Le bronze patiné ne dispose pas

M^a Fortunata Prieto-Barral dedica las tres primeras páginas del nº10 del *Journal Artcurial* a José Luis Sánchez y su exposición⁴⁰⁹.

Y en 1983 vuelve a exponer con Artcurial en París. La revista *Artcurial* anuncia su exposición de escultura, enmarcada en la gran *saison* artístico-social parisina⁴¹⁰. Sánchez se impone igualmente como escultor de arquitectura por las realizaciones monumentales (Astral Flower de Dallas, las Torres de Colón de Madrid, la sede I.T.T. de Bruselas). Y esto enriquecido por una búsqueda cada vez más interior que hace que su obra se desarrolle en el universo individual y colectivo⁴¹¹. Esculturas y relieves. Entre los dos hay importantes correspondencias formales, conceptuales y sobre todo espirituales. [í] La mirada está constantemente solicitada por la obra, por su existencia en el espacio que la construye y se construye. La armonía supera las relaciones formales: la armonía con el entorno, activa el espacio que revela una dialéctica entre el volumen escultural y ese sentido nuevo con el espacio⁴¹².

Con motivo de la exposición de Artcurial en París en 1993 se publica el libro *Que sait-on de la sculpture?. José Luis Sánchez*, prologado por Dora Vallier, y en el que José Luis presenta, de una forma muy literaria, cinco esculturas: *Paloma*, *Perseo*, *Torso*, *Olidiana* y *Testa*.

Como hemos comprobado José Luis Sánchez expone en numerosas colectivas e individuales, la última en Artcurial de París en 2001, hasta que la galería se convierte en el centro de subastas de arte Artcurial.

du même recours: il n'irradie pas. Il se tasse, se fait pesant, s'arrondit comme une carapace de tortue. La densité des formes rend plus léger et fluide [í]. Du triptyque, en formats divers, rappelant les retables de la Renaissance et des ouvrages d'orfèvrerie, il est passé à de très originaux reliefs accrochés comme des tableaux. L'un d'eux, en marbre brut, est parcouru de lignes convergentes comme les paysages des perspectivistes italiens. Elles dirigent notre regard vers une montagne environnée de nuages, à la japonaise. Vérification faite, il s'agit d'un relief calcaire particulièrement significatif. L'imagination est au pouvoir, sin p.

⁴⁰⁹ Cfr. PRIETO-BARRAL (1978), pp.1-3.

⁴¹⁰ Bajo los epígrafes "Sculptures et Reliefs", "Sculptures récentes", "Lithographies 1981-1983" surgen numerosos anuncios en 1983 en *L'Aurore*, en *Guide*, en *Magazine Herbo*, en *Liberation*, *Galerie des Arts*, en *Beaux Arts magazine*, *Herald Tribune*, en *Le Monde* y en *Le Figaro*.

⁴¹¹ VEDRENNE (1983). "Sánchez s'impose alors également comme sculpteur d'architecture par des réalisations monumentales (l'Astral Flower de Dallas, les Tours de Colomb de Madrid. Le siège d'ITT de Bruxelles). Et c'est enrichie d'une recherche toujours plus intérieure que son œuvre s'épanouit dans l'univers individuel et collectif.

⁴¹² IGLESIAS (1983). "Sculptures et reliefs. Entre les deux, il y a d'importantes correspondances formelles, intellectuelles et spirituelles surtout. [í] Le regard est perpétuellement sollicité par l'œuvre, par son existence dans un espace qui la construit et se construit. L'harmonie dépasse les simples rapports de formes: harmonie avec l'environnement, activation spatiale qui révèle une dialectique juste entre le volume sculptural et ce sens neuf de l'espace", sin p.

Expone en el Musée des Beaux-Arts, La Chaux des Fonds (Suiza) en 1980. Se publica un pequeño catálogo con texto del crítico de arte Paul Seylaz, para quien en la escultura de José Luis Sánchez «las formas se inscriben horizontalmente en el espacio según la lógica de los desarrollos temáticos, evitando al mismo tiempo paralelismo o repetición. [í] cualquiera que sean las hipótesis que nos podemos hacer sobre el mecanismo creativo de José Luis Sánchez algo esencial permanece en nuestros ojos: la cualidad musical, la arquitectura de las formas y la belleza siempre presente del oficio y de los materiales utilizados en su obra»⁴¹³ Esta exposición depende de Artcurial y parte de ella procede de Lausana⁴¹⁴, Saint Paul de Vence y Lugano.



Exposición en Artcurial. París, 1981.

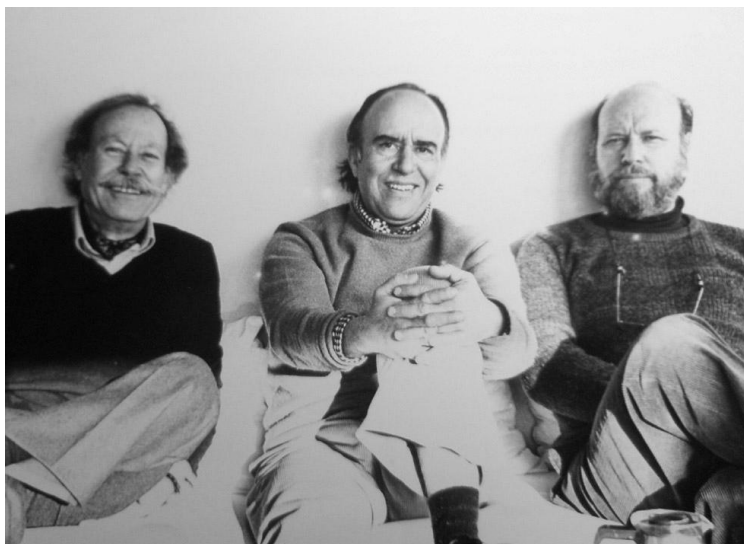
La Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores facilita que Amadeo Gabino, José Luis Sánchez y Vaquero Turcios se desplacen a Helsinki⁴¹⁵ en 1982 para dar una conferencia en la Asociación Finlandia-España, con motivo de la celebración de su 25 aniversario. Esta conferencia completa la exposición que se acaba de inaugurar en la Galería Taide Art, a la que acuden como público artistas tan

⁴¹³ SEYLAZ (1980). «À la sculpture de José-Luis Sanchez, dont les formes s'inscrivent horizontalement dans l'espace, se répondant selon la logique des développements thématiques, en évitant du même coup parallélisme ou répétition. [í] Mais quelles que soient les hypothèses que l'on puisse faire sur le mécanisme créatif de Sanchez, une chose essentielle demeure à nos yeux: la qualité musicale, architecturale des formes et la beauté toujours présente du métier et des matériaux mis en œuvre», p.5

⁴¹⁴ P. V. (1981).

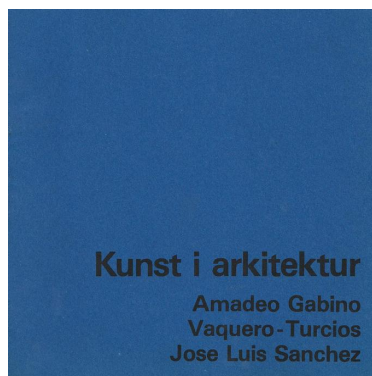
⁴¹⁵ Anteriormente, en un viaje con Manolo Rivera, Farreras y Salvador Pons hacen escala en Helsinki, donde viaja en dos ocasiones más. Y en un tercer viaje, con Amadeo Gabino y Vaquero Turcios para la exposición de España, en Pori y en Alvar Aalto (Finlandia).

destacados como la pintora Totte Mannes⁴¹⁶. Coincidiendo con esta estancia los tres artistas reciben invitaciones de varios museos para visitarlos y concretar la realización de una exposición itinerante. De este encuentro surge el primer contacto con los países escandinavos y que será muy fructífero⁴¹⁷.



Con Amadeo Gabino y Vaquero Turcios en Helsinki, 1983.

En 1983 expone en Finlandia con Vaquero Turcios y Amadeo Gabino introducidos por Totte Mannes. La exposición *Arte en la arquitectura. Tres artistas españoles* se centra en la presencia del arte en la arquitectura y en el espacio urbano. La labor de los tres artistas españoles queda reflejada en fotografías y maquetas que documentan sus trabajos en toda clase de entornos y construcciones, desde centrales eléctricas o autopistas, hasta



edificios públicos y privados, calles o plazas. La exposición cuenta además con numerosas obras de escultura, pintura, grabados, collages y piezas de diseño.

Catálogo de la exposición *Arte en la arquitectura*, 1983.

⁴¹⁶ Totte Mannes (Kajaani, Finlandia 1933) pintora finlandesa que tras estudiar en el Ateneum de Helsinki y la Reybekiels Art Scholl de Estocolmo, vive en Bogotá, Hong Kong y, desde 1969 en Madrid. Introduce a José Luis Sánchez en el ambiente de las galerías del país del diseño y la arquitectura que tanto le habían impresionado en Milán.

⁴¹⁷ Correspondencia entre José Luis Sánchez y Marketta Sépala, directora del Porin Art Museum, muestra el deseo de que estos artistas expongan allí.

La exposición es trasladada al Museo de Arte de Pori, al Museo Alvar Aalto, Jyväskylä, al Museo de Arte de Vaasa y al Museo de Arquitectura Finlandesa de Helsinki⁴¹⁸. Se elabora un catálogo con textos de Francisco Fernández Longoria, Daniel Giralt-Miracle, José Luis Fernández del Amo, Alberto Sartoris y prólogo de Miguel Ángel Carriedo. De este prólogo, traducido al castellano, se han extraído las siguientes palabras: «En España la tradición de esa conjunción del arte y la arquitectura en el entorno, es larga y rica. Hoy esa tradición está renovada y viva en la obra de muchos de nuestros artistas, así como lo está en Finlandia, país que ha marcado tantas pautas fundamentales en este campo. Prueba de ello han sido las magníficas exposiciones *Forma y Estructura* y *Alvar Aalto* que con tanto interés se han visto en España recientemente y que son el fruto de los intercambios culturales que entre nuestros países se han propiciado»⁴¹⁹.



Exposición en el Museo de Arte de Pori y portada del catálogo de la misma, 1983.

⁴¹⁸ Numerosos artículos destacan la presencia de estos artistas en dichas exposiciones; citamos algunos: «Arkkituuri ja taide yhdessä espanjalaisittain» (Arquitectura y arte juntos a la española), *Satakunnan Kansa*, Pori, 21-4-1983, p.106/6. «Kuvataide ja rakennus-taide kohtaavat» (Encuentro del arte pictórico y del arte arquitectónico), *Porin Lehti*, Pori, 27-4-1983, p.15. «Arkkituuri ja taide yhdessä espanjalaisittain» (En España el arte monumental moderno es la riqueza del medio ambiente), *Satakunnan Kansa*, Pori, 7-5-1983. «Kuvan ja tilan suhteita», (Relaciones entre la imagen y el espacio), *Vastin*, Jyväskylä, 9-6-1983. «Espanja kertoo miten taide rakentaa miljööttä» (España muestra cómo el arte se integra en su entorno), *Helsingin Sanomat*, Helsinki, 6-10-1983, p.19. «Jätterelief pa fonstexpo i Helsingfors» (Gigantescos relieves en una exposición de arte en Helsinki), *Borgbladet*, Porvoo, 5-10-1983. «Kotimaista ja espanjalaista Jyväskylässä» (Arte finlandés y español en Jyväskylässä), *Uusi Suomi*, Helsinki, 21-5-1983.

⁴¹⁹ *Taide ja Arkkitehtuuri. Gabino-Sanchez-Vaquero Turcios*, Porin Taidemuseo, Finlandia, 1983, p.4.

En 1983, esta exposición se desplaza al Palacio de Charlottenborg, Copenhague (Dinamarca), también con Amadeo y Vaquero Turcios. Las numerosas reseñas críticas al respecto destacan la integración del arte en la arquitectura y en todo el ambiente urbano [í] han elaborado grandes piezas decorativas en lugares tremendamente distintos tanto para la construcción de carácter privado como público, en las calles, plazas, autopistas, centrales eléctricas y dentro de la industria. La exhibición está formada por esculturas de piedra, mármol, acero, hierro, aluminio, latón y bronce. Desde tamaños monumentales a otros más perceptibles, además de modelos para grandes proyectos, pinturas, impresos, *collages* y cerca de 150 fotostáticas⁴²⁰. Con motivo de la exposición se publica un pequeño catálogo: *Kunst i arkitektur 3 spanske kunstnere Amadeo Gabino, Vaquero-Turcios, Jose Luis Sanchez*, Udstillingsbygningen ved Charlottenborg.

En 1984, en la Galería Brahen, Turku, expone con Totte Mannes sus compactos bronce de superficies pulidas que reflejan la luz como un juego, cuyas líneas suaves son como una invitación silenciosa: Tócame. Más parece ser el sol y un Mediterráneo brillante que le inspiran⁴²¹. En 1985 en la Galería Taide Art (Helsinki), y ese mismo año expone en el Pohjanmaan Museo, Vaasa, con el pintor Libero Ferretti y con Totte Mannes.

Entre mayo y agosto de 2011 se ha podido contemplar la *Anunciación*, la *Maternidad* y el *San Francisco de Asís* de José Luis Sánchez, junto con obra de Rafael Canogar, Tomás Vaquero, Totte Mannes y de los escultores Darío Villalba y Diego Canogar en Turku, capital europea de la cultura de este año.

⁴²⁰ LASSEN (1983), sin p.

⁴²¹ KOSKINEN (1984), sin p.

2. Diseño.

Si para construir algo -edificio, mueble o vestido- se investiga su esencia, su función. Los que dicen que las nuevas construcciones son un pecado contra la tradición, olvidan que las máquinas han dotado nuevo ritmo a la vida. Walter Gropius, *Arquitectura funcional*, 1932.

Aunque en 1956 empieza a utilizarse el término diseño industrial⁴²² para referirse a las artes industriales, el concepto de artesanía o arte aplicada subyace a los planteamientos de la mayor parte de sus defensores, que por otro lado se enfrentaban a condiciones materiales -una industria y un consumo aún incipientes- poco propicias para su difusión. Los artistas se acercan por motivos económicos pero también estéticos a la producción de objetos funcionales. Y los arquitectos hallan en ellos colaboradores insustituibles. [í] Los arquitectos se interesaron por los aspectos constructivos del diseño, mientras que los artistas valoraban más los decorativos y artesanales [í] El diseño era visto como un camino idóneo para la creación artística integrada⁴²³. Así, pequeños grupos de arquitectos⁴²⁴ y de artistas plásticos, con una visión integrada del mundo y de las artes, iniciaron la aventura del diseño industrial.

Teniendo en cuenta que el diseño industrial se desarrolla a la par que las revoluciones industriales y que España no contaba con una industria asentada, los arquitectos tuvieron que hacerse cargo del mobiliario y la decoración de los edificios en los que intervenían, contando con la ayuda de los artistas, encontraron una salida profesional a través del arte aplicado: vidrieras, rejerías, elementos litúrgicos, muebles, además de frisos y esculturas. Esa belleza se iría definiendo como un nuevo clasicismo constructivo -

⁴²² FIELL (2003). El diseño industrial -la concepción y proyección de productos para su múltiple reproducción- es un proceso creativo que trata de integrar factores como la ingeniería, la tecnología, los materiales y la estética en soluciones que puedan fabricarse mecánicamente y que sean capaces de hallar un equilibrio entre las necesidades y los deseos de los usuarios y las limitaciones técnicas y sociales. La ingeniería -la aplicación de principios científicos al diseño y la construcción de estructuras, máquinas, aparatos o procesos de fabricación- es un proceso crucial del diseño industrial. Aunque ambas disciplinas buscan soluciones óptimas para problemas específicos, el rasgo que distingue el diseño industrial es su preocupación por la estética. Éste nace con la Revolución Industrial, que anunció la era de la mecanización, p.6.

Véase FLUSSER (2002). Sugerente texto sobre la relación entre el arte y la ciencia, la tecnología y la arqueología y la arquitectura.

⁴²³ MOLINS (1996), pp.51-52.

⁴²⁴ LL. MOIX: El boom de los años ochenta, en V.V.A.A. (1998a). Los arquitectos consideraron el diseño como una disciplina emparentada con la arquitectura que permitía optimizar la funcionalidad de un objeto hasta entonces deficientemente resuelto. Los miembros del Studio Per (Oscar Tusquets, Lluís Clotet, Cristian Cirici, Pep Bonet), Rafael Moneo, Pedro Millares y los barceloneses Antoni de Moragas, Oriol Bohigas, Federico Correa, y los madrileños Javier y Luis Feduchi, Carlos de Miguel, Javier Carvajal, Miguel Fisac y Alejandro de la Sota sentaron las bases del diseño moderno en España, p.62.

orden y medida- a menudo abstracto, geométrico, en sus versiones curvilínea u ortogonal. Una belleza a la que el artista contribuyera con la humildad del artesano, con la obra hecha siguiendo las tradiciones decorativas y artesanales, inspirándose en ellas y poniéndolas al día⁴²⁵.

Con el impulso de una nueva edición de la Exposición Internacional⁴²⁶, y siguiendo la trayectoria italiana de las Trienales, que estaba dando buenos resultados, se convocaron concursos para promover la nueva disciplina del diseño industrial ya que estaba dando buenos resultados. Precisamente en Milán, escaparate aleccionador del diseño, José Luis Sánchez entra en contacto con el estudio del arquitecto Gio Ponti, en el que se edita la famosa revista de arquitectura y diseño, *Domus*. Motivado por el ambiente de la X Trienal de Milán⁴²⁷, representa a España en el *Primer Congreso Internacional de Diseño Industrial* en 1954.



Exposición I Concurso Diseño Industrial. Madrid, 1956.

Dos años más tarde surge en Madrid el Primer Concurso de Diseño Industrial organizado por el Colegio de Arquitectos de Madrid y patrocinado por Plata Meneses, Talleres de Arte Granda y Tapicerías Gancedo. Su finalidad era òpromover el diseño - definido en el número que la *Revista Nacional de Arquitectura*⁴²⁸ dedicó al concurso como

⁴²⁵ MOLINS y PÉREZ (2004), p.165.

⁴²⁶ MOLINS y PÉREZ (2004). Con las Exposiciones Universales España consiguió ògrandes éxitos, sin precedentes históricos, a lo largo de los años cincuenta: las Trienales de Milán de 1951 y 1954, la Interbau de Berlín de 1957, la Exposición Universal de Bruselas en 1958, la Exposición Mundial de Nueva York en 1964, o las exposiciones de Arte Sacro de Salzburgo. Por cierto, que en muchas de esas exposiciones se siguió el esquema de la Exposición Internacional de París de 1937, en las que se mezclaban obras de arte contemporáneo con muestras de artesanía popularö, p.166.

⁴²⁷ Véase el informe que envía José Luis Sánchez, favorecido con una beca para estudiar escultura y cerámica en Italia, 1954.

⁴²⁸ La *RNA* se publicaba como òrgano del Consejo Superior de Arquitectos de España editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, lo que la hacía depender directamente de la Dirección

proyecto de los elementos que la industria actual saca al mercado para el uso diario de las gentes- y fomentar las relaciones con la industria como medio fundamental para dicha promoción⁴²⁹. Supuso la toma de conciencia colectiva y la definición contemporánea del diseño. En este concurso participó José Luis Sánchez, formando equipo con Canogar, Feito y Fernández Pirla. Su contacto con Carlos de Miguel, arquitecto del Ministerio de Vivienda, fue muy fructífero a través de la publicación de muchos de sus trabajos en la *Revista Nacional de Arquitectura*, un medio de difusión rápido y eficaz⁴³⁰.

Las primeras actuaciones a favor de la causa del diseño partieron de pequeñas entidades como ADI-FAD en Barcelona y SEDI en Madrid. En Barcelona un grupo interesado por el diseño industrial acordó crear una entidad para promover esta disciplina: IDIB (Instituto de Diseño Industrial de Barcelona), que al encontrar dificultades legales para adquirir personalidad jurídica, decidió acogerse a una institución histórica como el FAD (Fomento de las Artes Decorativas)⁴³¹. Precisamente ADI-FAD (Agrupación de Diseño Industrial del Fomento de las Artes Decorativas), ñha sido y es el punto de mira del que parten los principales logros y causa directa de la explosión actual del diseño tanto en Cataluña como en el resto de España⁴³². Con este referente catalán, surge en Madrid SEDI (Sociedad de Estudios para el Diseño Industrial), que ñestuvo impulsado por los prestigiosos arquitectos Carlos de Miguel, Javier Carvajal y Luis M. Feduchi⁴³³, cuyos propósitos eran incidir en el campo teórico con la elaboración de documentos y la organización de foros de debate, e introducirse en el mercado a través de la realización de encargos y propuestas destinadas a la industria que reflejaban una clara influencia de las corrientes estéticas dominantes en el momento. Desde el principio, colaboraron numerosos

General de Arquitectos. La dirección de la revista -tanto la *RNA* como *Arquitectura* (nombre que recupera en 1959 abandonando el de *RNA*)- fue responsabilidad de Carlos de Miguel.

⁴²⁹ MOLINS (1996), p.53. Véase ñEl Diseño Industrialö, *RNA*, nº173, Madrid, mayo 1956, pp.1-17 y pp.21-26.

⁴³⁰ De las publicaciones dedicadas a la difusión del diseño destacar: *Nueva Forma*, dirigida por Daniel Fullaondo, *Cuadernos de Diseño* (se publican 7; reúne a los diseñadores Macua, Ramos, Cruz Novillo, Serrano, Labra, Gómez Perales y José Luis Sánchez), bajo el patrocinio de los arquitectos Martitegui y Miguel Durán-Lóriga, editor de la revista *Temas de Arquitectura*; *Hogar y Arquitectura* con Carlos Flores y *Casa y Jardín*, entre otras.

⁴³¹ V.V.A.A. (1998a), p.24.

⁴³² MACUA (1985), p.162.

⁴³³ Véase URRUTIA (2003), pp.510-513. La importante labor de interiorismo desarrollada por Luis M. Feduchi, continuada por sus hijos, le llevó a acondicionar y diseñar el mobiliario del Hotel Castellana Hilton y del edificio Capitol. Realizó obras para el Instituto de Cultura Hispánica, el Ministerio de Exteriores, el Museo de América. Publicó varios trabajos sobre la artesanía, la arquitectura popular y la historia del mueble (*Historia del mueble*, *La casa por dentro* I y II, *Interiores de hoy*, *Antología de la silla española*, etc). En este mismo aspecto, destacar la labor llevada a cabo por Javier Feduchi: director artístico de Rolaco, Muebles y Decoración (1953-1964), Madrid; cofundador de Forma, Estética Industrial (1955-59), Madrid; cofundador de SEDI (1959-1967); Madrid; cofundador de Feria, Expotecnia (1965-1973), Madrid y cofundador de BD Ediciones de Diseño (1977), Madrid.

artistas, òcomo los escultores Amadeo Gabino y José Luis Sánchez, pintores como José María Labra y Manuel Suárez Molezún, Francisco Farreras y Vaquero Turcios⁴³⁴ en un pequeño estudio en la calle de Bretón de los Herreros, nº65 de Madrid⁴³⁵.



Toro, 1962, aluminio plateado, 18 x 24 x 11cm.

En este sentido, en 1962, impulsado desde SEDI y con motivo de la exposición de la Feria de Artesanía española en Roma, José Luis Sánchez diseña un toro que entronca con los bisontes de Altamira y los toros peruanos de Pacará, con signos que recuerdan la artesanía tradicional española incisos en el lomo. Realizado en cerámica, posteriormente materializado en bronce, madera y terracota, este toro, símbolo totémico de España, se expuso en la Feria de Nueva York y durante varios años fue empleado como logo de lo español por Iberia⁴³⁶

A partir de 1960, con Carlos de Miguel, cobra vida la EXCO (Exposición Permanente e Información de la Construcción)⁴³⁷, organizando pabellones temáticos en unos locales que proporciona el Ministerio de la Vivienda en los Nuevos Ministerios a empresas relacionados con la industria (Firestone, Gresite, Elycasí) y los materiales de construcción para que pudieran mostrar sus novedades técnicas y materiales, iniciativa en la que òel equipo SEDI participó diseñando la instalación de exposiciones, seleccionando materiales y elaborando folletos⁴³⁸. Cuando se habla de diseño òí el interés del proyecto para las artes aplicadas constituye como un puente entre la técnica y el arte⁴³⁹.

⁴³⁴ RAMÍREZ DE LUCAS (1998), p.90.

⁴³⁵ Véase CRUZ NOVILLO (2009), p.11.

⁴³⁶ N. DE HOYOS: *Spanish Handicraft*, Publicaciones del Ministerio de Información y Turismo, Madrid, 1963, p.1.

⁴³⁷ La EXCO se inició con una intención claramente divulgativa que se desplegaba a través de grandes proyectos industriales y de exposiciones, generalmente de carácter temático, de diseño, industria y arquitectura.

⁴³⁸ CRUZ NOVILLO (1998), p.94.

⁴³⁹ CAJIDE (1964), pp.22-23.

En las exposiciones de tema histórico o artístico de estos años el montaje adquiere un protagonismo porque las piezas expuestas requieren esa distinción⁴⁴⁰. José Luis Sánchez realiza una *Muchacha del abanico* de dimensiones reducidas como icono de la exposición *Ambientes del Hogar y del Equipo Doméstico* (1960), la recreación de una chimenea noucentista para *Homenaje a Gaudí* (1962) y una figura de peregrino para *El Camino de Santiago* (1963), etc.

El diseño está muy ligado a las formas artísticas de vanguardia; al ser un arte vivo y en contacto directo con la cotidianidad tiene un importante papel en el mundo contemporáneo⁴⁴¹. Hacer del objeto de uso, del instrumento, del utensilio, una obra de arte. Ganar para la causa del arte la difícil batalla de convertir en objeto artístico cuanto rodea al hombre en su ambiente. Hacer bello lo necesario. Hacer honor de lo inútil bien puede jugarse por la honra de una tal servidumbre. Que el espíritu se recree en la belleza de lo que sirve, espejo de la unidad funcional del hombre. Maestro de esta insólita faena es José Luis Sánchez, luchando contra la resaca del mal gusto que amenaza inundarlo todo⁴⁴². Esta lucha es el resultado de un largo proceso recíproco entre el artista y la sociedad. A medida que se va independizando del requerimiento social, el artista puede ir modificando o influyendo en la apreciación y el gusto del público, que ya acepta lo que en un principio no apreciaba. El interés por cuidar el diseño de los objetos de uso diario, en la casa, en el trabajo, en el transporte, en el ocio, tiene una influencia decisiva sobre las gentes que acostumbrándose así al uso y empleo de piezas de buena calidad adquieren un justo concepto de belleza⁴⁴³.

José Luis Sánchez ha realizado una labor pionera como diseñador; una anónima y muy variada obra que ha ido alternando, coherentemente, con su trabajo de integración arquitectónica, resultándole de gran ayuda a nivel de realización técnica e influyendo en la estructura mental de su obra. Diseña cada escultura, es decir, crea comenzando por un planteamiento intelectual que debe ir desarrollando y adecuando según las leyes que impone cada material y los presupuestos y condicionamientos con los que cuenta. La estructura mental del diseño la puede aplicar a su trabajo que implica un proceso constructivo por esa necesidad de proporciones, de concebir la escultura con escalas, etc. Otro motivo por el que nunca me he sentido lejos del diseño es que mi escultura se le

⁴⁴⁰ Véase S. BLASCO: «Pesquisas, recuerdos y una entrevista» en *Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño*, Malabar, Valencia, 2009, pp.24-25.

⁴⁴¹ Véase G. GASSIOT-TALABOT: «El diseño industrial y las tendencias actuales», en *Historia de las artes decorativas*, Madrid, 1980, p.486.

⁴⁴² FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), p.24.

⁴⁴³ «Diseño Industrial», *RNA*, n°200, Madrid, agosto, 1958, pp.44-46.

acerca mucho. Es más ideada y mental que la de un señor que crea dando golpes con el mazo. En ese sentido, es leonardiana y reflexiva⁴⁴⁴. Entendiendo que *disegno*, además de dibujo frente a color, tiene un segundo sentido implícito el de proyecto. No en vano, toda creación necesita ser previamente diseñada, desde una sinfonía a un edificio, desde una película a una escultura, un cuadro, un libro, una silla⁴⁴⁵.

A pesar de su modesta actuación, más bien como *diletante* porque lo único que realmente podía tener aplicación en aquellos años era el diseño gráfico, proyecta gran número de piezas, siguiendo la iniciativa de SEDI de dar prioridad al diseño de utensilios cotidianos. Objetos de menaje: candeleros, cajas, ceniceros y encendedores en bronce y acero; una vajilla de porcelana en blanco y negro, cubiertos para ensalada en materia plástica, unas vinagreras *Convoy*⁴⁴⁶, en definitiva, servicios de uso con un desarrollo tradicional pero ya con la influencia de lo aprehendido en su estancia en Milán, del diseño contemporáneo, especialmente nórdico. Algunos son premiados, como el juego de ajedrez⁴⁴⁷, con Delta de Oro por ADI-FAD de Barcelona.

Como vemos arquitectos y artistas plásticos comparten intereses. En palabras del crítico de arte italiano Gillo Dorfles es una proyección de la arquitectura, como arte de la medida y la proporción, que se proyecta en los objetos artesanales y en los industriales, ya que la arquitectura reúne, por lo general, los dos condicionantes de utilidad y belleza que también deben estar presentes en el diseño industrial⁴⁴⁸. Muy bien podría adaptarse esta reflexión la concepción artística de José Luis Sánchez, quien entiende la importancia del diseño, su intervención social desde el arte, y la idea de unir utilidad y belleza, que lo bello puede ser útil y lo útil puede ser bello. Aunque lo funcional y lo artístico son conceptos

⁴⁴⁴ LÓPEZ DE TEJADA (1982), p.72.

⁴⁴⁵ Véase VAQUERO TURCIOS (2006), pp.70-71. Contestación al discurso de ingreso de Alberto Corazón en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid, cuando la Sección de Nuevas Artes de la Imagen dio entrada al Diseño.

⁴⁴⁶ *Pabellón del Ministerio de la Vivienda*, RNA, nº7, Madrid, julio 1959, p.18. Realizadas en 1957, las Vinagreras *Convoy* son un juego de porcelana compuesto de vinagrera, aceitera, salero y botes de mostaza y de pimienta, Fab. Fundación del Generalísimo, Madrid. Porcelana y bandeja de hierro, 18 x 30 x 11 cm. El embalaje de cartón es de José María de Labra. Aparecen formando parte del diseño de unas viviendas expuestas en el Pabellón del Ministerio de la Vivienda presentado en la III Feria Internacional del Campo en 1959. Aparecen recogidas en *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*, Fundació La Caixa, Barcelona, 1996.

Diseño Industrial, RNA, nº174, Madrid, 1956. En la *Exposición de Diseño Industrial* de 1959, presentada por el Ministro de Comercio, participaron empresas españolas y extranjeras, entre ellas las casas Alfa, Darro, Fundación del Generalísimo, Galerías Estilo, Gancedo, Loewe y Plata Meneses. José Luis Sánchez llevó sus Vinagreras Convoy, el proyecto de un aparato de radio, y unas velas, proyectadas con colaboración del pintor Ignacio Cárdenas. Juan Ignacio Cárdenas confeccionó y realizó los dibujos del catálogo *Artesanía española* (Madrid, 1960) que recoge algunos de los trabajos de José Luis Sánchez.

⁴⁴⁷ Juego de ajedrez, de 1978, consta de piezas en bronce y tablero de metacrilato, 10 x 18 x 18 cm.

⁴⁴⁸ RAMÍREZ DE LUCAS (1998), p.90.

que no deberían contraponerse ni estar reñidos ya Platón separaba la belleza de la utilidad.



Juego de ajedrez, 1978.



Vinagreras òConvoyö, 1957.

Por mimetismo paralelo, en esa línea de colaboración con artistas, se montaron escaparates⁴⁴⁹ como el de Loewe en las ciudades de Madrid, Bilbao y Barcelona⁴⁵⁰, se organizaron exposiciones, concursos de Tapicerías Gancedo, de tejidos como el que realizó en 1957 la casa textil Gastón y Daniela, cuyos interesantes y barrocos interiores realizaba su director artístico Willy Wakonigg, al que se presentaron Millares, Feito, Arcadio Blasco y Jesús de la Sota, entre otros⁴⁵¹.

Sustituyendo durante casi dos años a José Caballero como director artístico José Luis Sánchez instala los escaparates de Galerías Preciados⁴⁵², siendo el encargado del departamento de diseño Javier Feduchi, con quien realiza el primer manillón según diseño de Cruz Novillo (òGPö) desarrollándolo también en un mural para estos grandes almacenes. Con Gustavo Torner como director artístico de Loewe y Vicente Vela

⁴⁴⁹ Este compromiso con el arte contemporáneo se remonta, en el caso de El Corte Inglés, a 1963 cuando su presidente-fundador, Ramón Areces, presentó en los escaparates de los almacenes de la calle de Preciados, intervenciones de César Manrique, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere y Pablo Serrano (òArte nuevo en seis escaparates de El Corte Inglésö, YA, Madrid, 19-3-1963). Actuaciones como ésta resurgen a partir de 2005, celebrándose en 2011 la muestra *Otras naturalezas/Other Natures*, enmarcada en ARCOMadrid con las propuestas artísticas de Carmen Calvo, Miguel Ángel Blanco y Darío Villalba.

⁴⁵⁰ òInstalación y decoración de una tienda. Madridö, *Arquitectura*, nº19, Madrid, julio 1960. El arquitecto, Javier Carvajal, òha cuidado el enlace tienda-calle con materiales, con colores y también con la misma iluminación. Se atraviesa la tienda a simple vista. [í] Los detalles constructivos están muy bien resueltosö, pp.32-34. òTiendas de Loewe en Bilbao, Barcelona y Madridö, *Arquitectura*, nº111, Madrid, marzo 1968, p.27; òTienda en Barcelonaö, *Arquitectura*, nº79, Madrid, julio 1965, p.29.

⁴⁵¹ MOLINS y PÉREZ (2004), p.170.

⁴⁵² òSucursal comercialö, *Arquitectura*, nº45, Madrid, septiembre 1962, p.20.

encargado de montar los escaparates, José Luis Sánchez, en colaboración con el arquitecto Carvajal, diseña los manillones y relieves para las fachadas de algunas tiendas de Loewe⁴⁵³ ennobleciendo y enlazando tanto la calle como el interior de las mismas en Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao (Cat.nº2) y Londres. También diseña manillones para Durán, y el Corte Inglés, entre otros; trabajos en los que al perderse o transformarse el logotipo perdían el carácter que les individualizaba. En varios edificios de vivienda de Madrid acomete el diseño de la numeración de los portales (en la calle de Zurbano, Cat.nº7) así como los picaportes, los tiradores y las jardineras, chimeneas⁴⁵⁴, etc.

En escalas más reducidas, y haciendo gala del arte de la orfebrería, José Luis Sánchez realiza para Artcurial brazaletes, pulseras, anillos y colgantes, cuyos volúmenes se nos presentan como esculturas y pequeños relieves que se adaptan al cuerpo y lo complementan en armonioso diálogo; joyas con categoría de escultura. Su tamaño exige gran delicadeza y minuciosidad de ejecución para lograr ese equilibrio compositivo tan característico de su obra, como el *pendantif Ondina*, limpieza de líneas y juego de volúmenes en esmalte y bronce dorado.



Ondina, 1983. Edición Artcurial, París

En esta línea de preocupación por impulsar el diseño, algunos arquitectos crearon empresas para dar salida a su trabajo. Entre estas tiendas de decoración y de venta de mobiliario por ejemplo Rolaco, dirigida por Javier Feduchi y Jesús Bosch; H Muebles, una filial de la constructora Huarte, y Darro, dirigida por Francisco Muñoz. Se exponían muebles en la que cuadros, dibujos y esculturas formaban parte de la propia instalación del mobiliario⁴⁵⁵.

⁴⁵³ Véase V.V.A.A. (2008b). El catálogo de la exposición *Loewe años 60. Cuestión de estilo*, muestra la evolución que tuvo la imagen corporativa de esta marca desde finales de la década de 1950 y durante los años 60. Ofrece imágenes de obras de José Luis Sánchez en la fachada y el acceso a la tienda Loewe en Sevilla, un frente cerámico en Londres y un escaparate en Barcelona, pp.8, 12, 49, 51.

⁴⁵⁴ AMANN (1966), pp.13-19; *¿Casas de vecindad en Madrid?*, *Arquitectura*, nº115, Madrid, julio 1968. Sobre la vivienda del arquitecto J. Manuel Ruiz de la Prada en la calle de Zurbano, nº51, Madrid. Véase RINCÓN DE LA VEGA (2010), pp.291-296.

⁴⁵⁵ *¿Exposición de muebles?*, *RNA*, nº2, Madrid, febrero 1959, pp.43-45.

Ya se dejaba sentir con fuerza cómo España había asimilado los principios básicos de la Trienal de Milán: reconocer, como uno de los problemas más vivos y actuales, la nueva correspondencia de colaboración que se ha establecido entre el mundo del arte y el de la producción industrial y reafirmar la relación de unidad entre la arquitectura, la pintura y la escultura⁴⁵⁶. Y la influencia nórdica, siendo constantes las relaciones de los arquitectos españoles con Finlandia⁴⁵⁷.

Diez años después de la *I Exposición de Diseño Industrial*, el Servicio de Exposiciones Eventuales y de Diseño Industrial, en la EXCO, de la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Vivienda, se inauguró la II Exposición de Diseño Industrial en España. Con ese mismo carácter pionero se ofrecía al lector un folleto, germen de un futuro catálogo, en el que se da al visitante una visión optimista de lo que los españoles pueden llegar a conseguir en el campo del Diseño Industrial si todo el país se embarca con entusiasmo, con júbilo y con decisión en estas tareas⁴⁵⁸.

Desde su andadura en el mundo del arte José Luis Sánchez se ha sentido atraído por el diseño, consciente de que en España durante mucho tiempo no ha estado muy bien visto que un artista se interese en hacer muebles u objetos de los que utilizamos todos los días. Para muchos es como descender de categoría. Yo no tengo ese pudor. Sólo me interesa resolver los problemas que se me van planteando. He hecho tiradores para puertas con el mismo entusiasmo que los relieves o las esculturas. Para mí es una cuestión de pasión⁴⁵⁹.

Eran frecuentes las colaboraciones entre arquitecto y artista aunque en otros casos eran los propios arquitectos los que diseñaban sus objetos; de esta forma «En consonancia con su obra construida, los arquitectos sentían el deber de hacer el honor a aquel difundido eslogan centroeuropeo, entonces encarnado por sus colegas italianos, por el que el arquitecto debía diseñar desde la cuchara a la ciudad». El mobiliario se convertiría así en una pieza fundamental en el acabado de sus edificios⁴⁶⁰. En estos momentos lo que imperaba en España era el bargueño, el mueble típico que los artistas calificaban de «estilo remordimiento español», en contraste con las formas sencillas, funcionales y puras que

⁴⁵⁶ RAMÍREZ DE LUCAS (1998), p.91.

⁴⁵⁷ «Feria Española», *Arquitectura*, nº6, Madrid, junio 1959, pp.41-42.

En las célebres Galerías Artek, de Helsinki, se celebró una exposición española, en colaboración con la Sociedad de Estudios de Diseño Industrial de Madrid, y cuya instalación corrió a cargo del artista finlandés Sarpaneva, de acuerdo con proyecto del arquitecto Javier Carvajal.

⁴⁵⁸ *Exposición del Diseño Industrial español*, Ministerio de la Vivienda, Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1970, p.3.

⁴⁵⁹ LÓPEZ DE TEJADA (1982), p.70.

⁴⁶⁰ J. TORRES: «Artes integradas. Los cincuenta de Madrid en Barcelona», *Arquitectura Viva*, nº49, julio-agosto 1996, p.66.

requería la arquitectura imperante. Precisamente, en cuanto al mobiliario se refiere, José Luis Sánchez diseñó mesas de bronce y acero a veces con cerámica y mosaico, lámparas e interpretó el bargueño, ese òmueble misterioso que siempre me ha intrigado, lleno de lirismo y tradición. Para los cajones utilicé tres o cuatro módulos intercambiables. Luego vinieron las mesas y los demás objetos. Sin embargo éste es sólo el principio del trayecto. Todavía hay que perfeccionar muchas cosas⁴⁶¹.



Bargueño, 1983, bronce y acero corten, 30 x 50 cm.
Edición Maese Nicolás Quindós.

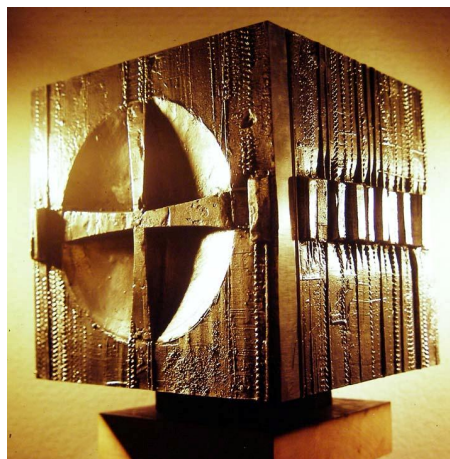
De igual modo colaboró con arquitectos en la renovación de los templos diseñando desde las vidrieras hasta las casullas y los objetos litúrgicos, normalmente en plata, y comercializados por Talleres Artesanos Dirigidos.

Circunstancias vitales concretas han hecho que se ocupase del diseño de decorados de teatro⁴⁶², del montaje de exposiciones propias y de otros artistas, actividades que ha realizado con afán de experimentar y de aprender. òY de todo ello he obtenido resultados que considero positivos. El montaje de algunas de mis exposiciones quizá sea lo que más me ha recompensado. Instalar las piezas en un ámbito determinado, con su justa luz y en su adecuado entorno es uno de los obligados pasos a los que se puede someter una escultura; es un juego de composición y en cierto modo una forma complementaria, pero muy esencial, en el intento de hacer ver, de ayudar a contemplar la obra de arte en su versión más favorecedora, en facilitar su comunicación con el espectador. Y todo ello se puede optimizar en una exposición mejor que cuando se instala en su destino definitivo, que va a estar sujeto a contrastes del entorno que a veces no son los soñados⁴⁶³.

⁴⁶¹ LÓPEZ DE TEJADA (1982), p.72.

⁴⁶² Dentro de la práctica teatral, para el grupo òPequeño Teatroö (1958) de Miquel Narros, elabora los decorados, diseña el vestuario y el cartel de *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, y de *Antígona* de Jean Anouilh. UREÑA PORTERO (1981), pp.113-124.

⁴⁶³ Entrevista mantenida por la doctoranda 24-11-2006.



Sagrario, 1965, aluminio, 35 x 35 cm.

No en vano, de sus años dedicados a la enseñanza destacan las clases de Dibujo Decorativo y Diseño en la Escuela Superior de Bellas Artes. Asignatura que enfocaba hacia las artes aplicadas comunicando a los alumnos el conocimiento y experiencia adquiridos en el tratamiento de los nuevos materiales, la creación de objetos en el espacio, su aplicación a la vida, y su gran preocupación: la relación entre el arte y la sociedad.

De igual modo insistió en el apasionante mundo del diseño en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, que ya cuenta con una sección dedicada a las Nuevas Artes de la Imagen; estará feliz cuando manifestaciones tan antiguas como la cerámica, la vidriera, el mosaico, la joyería, los textiles, el mobiliario y un largo etcétera convivan con la fotografía, el diseño y los *mass media*.

Ya como académico José Luis Sánchez realiza, en plata y acero inoxidable, una escribanía de formas puras y sencillas para sustituir la desaparecida escribanía que presidía la Sala de Plenos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Las palabras de dos diseñadores encuadran el concepto que se ha venido explicando. Alberto Corazón señala que «Sin el diseño no puede comprenderse la cultura del proyecto, es decir, el proceso en el que estamos inmersos en estos comienzos del siglo XXI»⁴⁶⁴. Y Miguel Millán indica que su trabajo consiste en «poner orden en los diversos elementos que componen un objeto», es decir, la finalidad, la adecuación, los materiales y cualesquiera otros condicionantes a los que atiende el diseñador⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ A. CORAZÓN CLIMENT: *Palabra e Icono: Signos*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2006, p.64.

⁴⁶⁵ ARNALDO (1999b), p.7.



Escribanía, 1994, 25 x 40 x20 cm.

El diseño es el proceso mediante el que el hombre trata de resolver los problemas que le plantea el medio. Sus características principales podemos agruparlas en las siguientes: que lo realiza a través de medios técnicos; que busca una utilidad, unas soluciones para necesidades concretas, y que se realiza por medio de una actividad proyectual. Ante esto es lógico suponer que cada situación socioeconómica exige una postura particular de los diseñadores y de los usuarios del diseño y que el diseñador debe plantearse un problema de optimización a la hora de señalar la prioridad de las necesidades y de la adecuación de los medios reales con que cuenta para resolverla⁴⁶⁶. Con esta reflexión de Juan Ignacio Macua podríamos sintetizar el concepto de diseño aplicable a la obra de José Luis Sánchez.

Comprobaremos en siguientes capítulos cómo la dedicación de José Luis Sánchez al arte aplicado tiene importantes consecuencias en su escultura, planteada como un problema concreto al que dar solución, es decir, supone un campo de experimentación para la escultura construida. Como él mismo ha dicho, siempre se ha preocupado por la integración de las artes, su interdependencia y los problemas que suscita el diseño en relación con la sociedad actual⁴⁶⁷. Su escultura aplicada tiene un claro entronque con el diseño; se materializa con técnicas industriales que la alejan de la escultura tradicional estatuaria. No concibe la escultura aplicada como un mero añadido plástico a la arquitectura, sino como un complemento que la equilibra introduciendo una referencia orgánica, simbólica, y un elemento de ordenación y vitalización del espacio⁴⁶⁸. Su registro es precisamente esa integración de las artes, que tiene sus antecedentes en sus estudios sobre la Bauhaus, el diseño y el arte aplicado.

⁴⁶⁶ MACUA (1979), sin p.

⁴⁶⁷ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1987a), p.24.

⁴⁶⁸ MOLINS (1998), p. 22.

CAPÍTULO II

ESCULTURA Y SOCIEDAD

oí el proceso de proyectar un gran edificio o una simple silla difiere sólo en grado, no en principioö. Walter Gropius, *Alcances de la arquitectura integral*, 1970 [1ªed.1956].

Disciplinas relativamente recientes como la sociología del arte corroboran la importancia de la sociedad como condicionante en la experiencia estética del individuo creador. «Y, sin embargo, desde antiguo se tenía conciencia de la función social del arte»⁴⁶⁹.

«El arte como «sustituto de la vida», el arte como medio de establecer un equilibrio entre el hombre y el mundo circundante: esta idea contiene un reconocimiento parcial de la naturaleza del arte y su necesidad. Y puesto que ni siquiera en la sociedad más desarrollada puede existir un equilibrio perpetuo entre el hombre y el mundo circundante, la idea sugiere, también, que el arte no sólo ha sido necesario en el pasado sino que lo será siempre»⁴⁷⁰.

Javier Maderuelo ha señalado las dos posturas que se dan en lo que se ha venido llamando posvanguardismo. Por un lado «cuando han desaparecido los ideales de la utopía social y el mito de la colaboración entre artistas, se ha afianzado el individualismo creativo. Esta situación tiene su reflejo en la creación de unas obras autorreferenciales que intentan plegarse a las exigencias del mercado y a las imágenes mediáticas». Y por otro lado se ha generado «un arte de la colectividad, de pensar y proyectar unas obras para ser contempladas y usadas por todos los ciudadanos, fuera de los consagrados marcos que ofrecen las galerías y los museos. Este tipo de arte se ha denominado arte público»⁴⁷¹. Precisamente en esta línea José Luis Sánchez intenta «conseguir que la obra complemente o complete el lugar de forma natural, es decir, participando de la naturaleza física, histórica o emotiva del lugar, siguiendo las pautas de su lógica orgánica»⁴⁷².

Para estrechar la relación arte-sociedad habría que construir un puente capaz de unir al espectador con el resultado, la obra en sí, por medio de una vía directa y de doble sentido. Y asistir al proceso de creación facilitaría el camino. Empresa de difícil envergadura si se tiene en cuenta que requiere el acercarse a todo tipo de talleres y el estudio de diversos materiales con las posibilidades técnicas que conllevan. Y este aprendizaje parece impensable en una sociedad acelerada que no se detiene en los pequeños detalles que hacen más comprensible y cercanas las grandes verdades.

⁴⁶⁹ GONZÁLEZ SEARA (1975), p.17.

⁴⁷⁰ FISCHER (1973), p.5

⁴⁷¹ MADERUELO (2001), p.31.

⁴⁷² MADERUELO (2001), p.33.

Comprender el desarrollo del arte escultórico en España es plantearlo como un fenómeno en el que tienen cabida factores económicos, sociales y de mercado. Habría que renovar el mercado del arte y vitalizar la escultura desde el punto de vista cultural. Creando los planes urbanísticos, en los que la escultura no sirviese únicamente de elemento decorativo para hacer más agradable el ambiente o para recordar algún hecho - del que sólo acostumbra a saberse el nombre- o algún personaje, pues la obra escultórica puede ser un elemento importante en la consecución y determinación de un paisaje más humano, una atmósfera más habitable⁴⁷³.

Deberíamos fijar nuestra mirada no solamente en el arte expuesto en los museos y galerías, el arte también está en la calle, conviviendo con nosotros, anhelando, a que así sea. Sin embargo preferimos largas esperas para poder adentrarnos en un museo, previo pago del correspondiente ticket para poder ver lo que allí se muestra. Analizado así puede parecer contradictorio, sin embargo, es la dinámica general que mueve a la sociedad actual. Si reflexionásemos sobre este aspecto nos daríamos cuenta de lo sencillo que es dejar que el arte se acerque a nosotros, nada perdemos.

El arte es un medio de comunicación entre los hombres, comunicación de sentimientos y pensamientos. Y es que tal vez, la más trascendente función de la escultura -del arte, en suma- es la de poder entrar en contacto directo con el hombre. En la obra toda de un verdadero escultor, desde los rasgos específicos que la determinan como una historia en tres dimensiones, existe siempre una propuesta para nuevos esquemas de vida. La escultura es el concepto de la arquitectura, y por definición, una manera de ser de cuanto se desarrolla en el espacio⁴⁷⁴.

José Luis Sánchez, que amplía estudios sobre el arte aplicado a la arquitectura con Becas de Relaciones Culturales, el Instituto Francés y la Fundación Juan March, se preocupa por la presencia física de la escultura y la adaptación de esas formas nuevas a una realidad social. Logra que su arte sea comunicación con la sociedad; la finalidad última de su creación artística es comunicarse. Lucha por acercar el arte a la calle, al público, por eso muchas de sus obras están insertadas en la vida cotidiana, entablando un diálogo directo con la gente, en plazas, autopistas y calles. No en vano, uno de los principales problemas de la escultura contemporánea es su integración en un medio arquitectónico o en el medio

⁴⁷³ V. BOZAL FERNÁNDEZ: "La situación económica de nuestra escultura", *Artes*, en *La crítica de arte en España*, 1965, pp.84-89.

⁴⁷⁴ LOGROÑO (1975), p.68.

ambiente. «La intención de incorporar la escultura a distintos ambientes naturales o urbanos supone un propósito de socialización, de humanización del arte»⁴⁷⁵.

El espíritu de la Bauhaus ha influido en su experiencia artística, ha determinado su colaboración con tantos arquitectos en un momento en que «la integración de las artes con la arquitectura era una constante necesaria quizá motivada para individualizar las obras. Y aunque a mucha distancia de aquella maravillosa forma de entender y propagar el arte, siempre me he sentido concernido por sus postulados. Mi obra es deudora indudable de aquel vigor geométrico y poético de los cursos de la Bauhaus»⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ VIVAS (2002), p.33.

⁴⁷⁶ Entrevista mantenida por la doctoranda 10-10-2006.

1. La integración de las artes.

La mutua implicación de arte y espacio tiene que ser pensada a través de la experiencia de lugar y de entorno. El arte como escultura: no es una conquista del espacio. La escultura no sería una confrontación con el espacio. La escultura sería una materialización de lugares que, abriendo un entorno y permitiéndolo, mantienen lo libre congregado en sí, lo cual confiere una permanencia a cada cosa, y a los hombres un habitar en medio de las cosas. Martin Heidegger, *El Arte y el espacio. Die Kunst des Raumes* [1ª ed. 1969], en K. Mª de Barañano, *Chillida-Heidegger-Husserl. El concepto de espacio en la filosofía y en la plástica del siglo XX*, 1990.

En el siglo XIX, fueron John Ruskin y William Morris (líder del movimiento *Arts & Crafts*) los que, dentro de la doctrina del arte aplicado y la estética industrial provocaron el renacimiento del artesanado, la vuelta a la integración de las artes y oficios. Intentaron recuperar las bondades y las bellezas del trabajo manual, oponiendo la acción artística al carácter de racionalización industrial. El arte debe ser producido para los hombres y por los hombres, como una forma de felicidad para el que lo crea y para el que lo usa⁴⁷⁷.

Desde comienzos del siglo XX se inició una corriente a favor de las artes aplicadas gracias a Paul Souriau, quien exponía en su obra *La Beauté rationnelle* (1904), la necesidad de hacer convivir la belleza y la utilidad.

En una línea similar, Raymond Loewy y Jacques Viénot denunciaron la falta de calidad y de carácter de los objetos de uso, e incitaron a la propia sociedad a considerar que la belleza es una necesidad humana y a la convivencia de recrear los objetos cotidianos mediante el diseño. El primero, bajo el lema *lo feo se vende mal*, aplicó el diseño industrial a los productos de consumo; consideraba que la belleza determinaba la adaptación de la forma del objeto al gusto del mercado. La ambición de la estética industrial de Jacques Viénot era crear un sello de *belleza-industrial*⁴⁷⁸.

La idea de la unidad de las bellas artes y de las artes aplicadas fue ampliamente desarrollada en la Bauhaus de Weimar como resultado de la fusión de la Escuela Superior de Artes Plásticas del Ducado de Sajonia con la Escuela de Artes y Oficios de esta misma localidad. Concepción de una nueva visión artística integral y abierta a las nuevas

⁴⁷⁷ MARÍN-MEDINA (1976), pp.34-35.

⁴⁷⁸ Véase GASSIOT-TALABOT (1980).

experiencias de vanguardia⁴⁷⁹. Bauhaus, casa de o para la construcción, bajo la dirección de arquitectos (Walter Gropius, Marcel Breuer, Hannes Meyer y Mies van der Rohe) otorgó un mayor protagonismo a la arquitectura y al concepto construcción y al diseño. La construcción del espacio o el estudio racional de la forma se convirtieron, por mediación de la Bauhaus, en puntos de convergencia entre arquitectos y escultores⁴⁸⁰. Walter Gropius, en el *Manifiesto de la Bauhaus* (Weimar, 1919) hacia el siguiente llamamiento:

¡El fin último de cualquier actividad es la arquitectura! En otros tiempos, la misión más excelsa de las artes decorativas era decorar los edificios, y por ello formaban parte de forma inseparable de la gran arquitectura. En la actualidad se encuentran en un estado de aislamiento autárquico del que pueden escapar solamente mediante una colaboración consciente de todos aquellos que actúan en ese campo. Arquitectos, pintores y escultores han de aprender de nuevo a conocer y a comprender la compleja forma de la arquitectura, en su totalidad y en sus partes, con lo cual podrán restituir a sus obras aquel espíritu arquitectónico que han perdido con el arte de salón.

Los viejos institutos artísticos no estaban en condiciones de producir esa unidad, como hubiera sido su deber, porque el arte no se puede enseñar. Se ha de volver de nuevo a los talleres. Este mundo de dibujantes de modelos y de decoradores, que solamente son capaces de dibujar y de pintar, ha de volver a ser por fin un mundo de gente que construye.

Cuando el joven que siente dentro de él el amor por las actividades figurativas empieza su carrera, como antes se hacía, aprendiendo una actividad artesana, deja de ser un artista improductivo, porque sus habilidades pueden ser aprovechadas en el campo del artesanado, en donde podrá realizar obras excelentes.

¡Arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de volver al artesanado! No existe un arte profesional. No hay ninguna diferencia sustancial entre el artista y el artesano. El artista es un artesano de un nivel superior. La gracia del cielo, en los raros momentos de iluminación que trascienden la voluntad, hace florecer el arte, sin que el artista tenga conciencia de ello, en la obra que sale de su mano; pero lo que es esencial en todo artista es la base artesana. Aquí está la primera fuente de inspiración creativa.

¡Así pues, formemos una nueva corporación de artesanos pero sin aquella arrogancia que pretendía erigir un muro infranqueable entre artesanos y artistas!. Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad en la nueva actividad constructora del futuro, que será una en su estructura: arquitectura y escultura y

⁴⁷⁹ CALVO SERRALLER (1987a), p.127.

⁴⁸⁰ Véase S. PRIETO PÉREZ: *La Bauhaus: contexto, evolución e influencias posteriores*, 2005. Tesis doctoral (inérita), Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Escultura., Madrid

pintura, y que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo⁴⁸¹.

Al final de los años 50, los artistas plásticos, arquitectos y críticos vieron en la integración de las artes ñun concepto artístico que tenía un aspecto cultural y otro social. La esencia del primero consistía en la búsqueda de una síntesis de las artes, es decir, en pensar cómo unir la pintura y la escultura con la arquitectura, sin someterse necesariamente las unas a las otras. Por el segundo se consideró la posibilidad de incidir en los cambios sociales mediante un urbanismo en el que se creía, debían estar representadas todas las artes plásticas⁴⁸².

Ya en 1955 José Luis Sánchez realiza la siguiente reflexión, rebotante de contenido actual: ñDesde Altamira a la Sede de la ONU, la arquitectura ha albergado a la pintura y a la escultura. Parece que ahora, después de un largo ciclo, todas las últimas experiencias del caballete se están aplicando a la arquitectura. Por otra parte, el camino iniciado por el *industrial desing* o intervención del artista en la producción seriada industrial, abre un amplio campo en que desarrollar todas las intervenciones de las últimas escuelas, encaminadas a la creación de cosas bellas; a que la belleza rodee de una forma material nuestra vida, esté siempre en nuestras manos. [í] La unidad entre la arquitectura, pintura y escultura ha sido un factor común siempre y ahora se ha vuelto a él. La asignación de un porcentaje en los presupuestos del Estado para aplicaciones artísticas (esculturas, murales, mosaicos, cerámicas), debía de ser general. Ello levantaría nuestro mundo artístico. Con todo, y según mi particular criterio, la integración de las tres artes plásticas ha llegado a un interesante punto, a un límite; en la actual arquitectura japonesa, por ejemplo, el trinomio arquitectura-pintura-escultura, es tal, que no sabemos dónde empiezan ni terminan sus elementos. Es decir, que la construcción es a la vez arquitectura por su función, escultura por la composición de sus volúmenes, y pintura por su color y sus líneas. La lección de Piet Mondrian y de Klee no ha caído en el vacío⁴⁸³.

Somos testigos de cómo la escultura de las vanguardias del siglo XX, la investigación y el desarrollo de las formas da paso a una escultura convertida en arquitectura en el siglo XXI. Actualmente la gran arquitectura procede de esa escultura constructiva.

⁴⁸¹ V.V.A.A. (1999), pp.357-358.

⁴⁸² LLORENTE HERNÁNDEZ (2007), p.13.

⁴⁸³ Véase la charla radiofónica con el crítico de arte Manuel Sánchez Camargo sobre la exposición de José Luis Sánchez en el Ateneo de Madrid en 1955.

“La morfología de muchas de estas obras, el volumen que encierran, los propios procedimientos constructivos, el empleo de materiales y hasta el carácter funcional de algunas esculturas, plantean la evidencia de que el arte de la escultura ha dado un salto cualitativo hacia el dominio de un espacio hasta entonces solo utilizado por la arquitectura”⁴⁸⁴.

Le Corbusier incorpora la escultura en sus arquitecturas hasta que en la capilla de Notre Dame du Haut de Ronchamp recrea los bloques de un templo que pasa a convertirse en una escultura de formas orgánicas y materiales simples. El *Obelisco* de acero y bronce para la plaza de Castilla de Madrid, de Santiago de Calatrava, surge de la unión de arquitectura e ingeniería, y es un eco de la *Columna sin fin* de Brancusi. El arquitecto británico Norman Foster, cuya obra innovadora aplica los avances tecnológicos a todas las fases de proyección de un edificio realiza esculturas monumentales sin necesidad de ser escultor. La casa *El Laberinto* en las Carboneras (Almería), inspirada en la arquitectura popular mediterránea y obra del arquitecto francés André Bloc⁴⁸⁵ son auténticas esculturas habitadas. El Museo Guggenheim de Bilbao, diseño de formas geométricas simples, presenta volúmenes muy cercanos a la escultura sin perder la funcionalidad del edificio y su integración en el entorno. Ejemplos, entre otros muchos, que suponen una superación de los preceptos de la Bauhaus, donde pintura y escultura se incorporaban a la arquitectura, porque ahora la escultura se hace arquitectura y pintura propiamente dicha. Las fronteras desaparecen también en muchas de las obras del recientemente fallecido Joaquín Vaquero Turcios, como su relieve metálico de 24 metros de altura que aún podemos ver en la calle de Valenzuela de Madrid, por su “sentido innato de levantar poderosas geometrías”, en palabras del arquitecto italiano Alberto Sartoris.

En esa misma línea reflexionaba José Luis Sánchez en su discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes de San Fernando al contemplar cómo los avances tecnológicos han generado nuevos planteamientos a la hora de concebir una escultura. Cambios que nos obligarán a observar “nuevas formas de expresión que ya no respetan los cauces paralelos y rígidos que imponía la antigua división de las artes”. Afirma que no se podrá etiquetar una creación de Christo como pintura, escultura o arquitectura, “ni qué cosa será esa formidable idea de transformar efímeramente el paisaje, tiñendo de color de rosa el contorno de unas islas, empaquetando el Pont Neuf, o poniendo límites al campo en un valle de California”⁴⁸⁶. También Robert Smithson hizo del paisaje un medio escultórico, dejando testimonio fotográfico de muchas de sus actuaciones.

⁴⁸⁴ MADERUELO (2008), p.92.

⁴⁸⁵ Véase C. PARENT: “Sculpture habitale”, *Aujourd’hui*, n°250, París, 1967, pp.132-143.

⁴⁸⁶ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1987), pp.22-23.

2. La escultura arquitectónica.

¿La arquitectura no sólo se salva a sí misma, sino que ofrece desde hoy la salvación a las demás artes plásticas, dándoles vida y sentido dentro de su ámbito de humanidad, de servicio a la gente? Xavier Rubert de Ventós, *El arte ensimismado*, 1963.

La expresión escultura arquitectónica era el título que llevaba una publicación, que consultaba por el azar de la necesidad, sobre el análisis arqueológico e histórico de los monumentos y la ornamentación escultórica de la ciudad maya de Uxmal. Sirva dicho título para introducirnos, precisamente, en esa escultura tan estrechamente vinculada con la arquitectura⁴⁸⁷.

Javier Maderuelo, bajo el sugerente epígrafe *La pérdida del pedestal*, realiza un esclarecedor repaso por lo que suponía la escultura realizada sin tener en cuenta una ubicación concreta hasta la aparición del concepto de obra para un lugar específico. ¿La escultura, con las cualidades que configuran su presencia física, es capaz de dotar de significado al lugar y se convierte en hito. De esta manera la escultura, y cierto tipo de construcciones arquitectónicas que pretenden algunas de las cualidades escultóricas, como las puertas de las ciudades, se convierten en monumentos. El objeto del monumento es la conmemoración de algún acontecimiento. El término latino *monumentum* significa recordar, conservar la memoria de algo. Esto lo realiza la escultura a través de la lógica del monolito que se levanta erecto del suelo ocupando un volumen definido por su perímetro. Desde los albores de la humanidad, en el lugar donde ha sido enterrado un personaje, cuya memoria se quiere perpetuar, se colocaba una gran piedra en posición vertical que señalaba el lugar bajo la cual se halla el cuerpo. Este acto ritual, en forma de enorme amontonamiento de piedras, como es el caso de las antiguas pirámides de Egipto, o de una escueta y simple cruz, como sucede hasta ahora en los cementerios cristianos, se viene dando como una constante ritual de la humanidad. En todas las culturas el gesto ha sido el mismo, colocar en posición vertical una o varias piedras que sirven de hito en un lugar dotándole de un carácter y una significación determinadas y diferenciadoras cuyo objeto puede ser sacralizar el lugar, como sucede en Stonehenge y Avebury, o simplemente dignificarlo, como es el caso de los monolitos o las estatuas que se ubican en las plazas de las ciudades, erigidas como ofrendas o signos de pertenencia a un determinado personaje político o religioso. En cualquier caso, en todas estas manifestaciones se halla latente la

⁴⁸⁷ M. FONCERRADA: *La escultura arquitectónica de Uxmal*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1965.

idea de conmemoración que ha definido al monumento. Con la modernidad este tipo de monumentos escultóricos ha dejado de interesar, mientras que, por su parte, los escultores han ido rechazando las reglas, los materiales, los procedimientos y los temas del clasicismo, con lo que la escultura ha quedado abocada a la desaparición como género artístico [í]⁴⁸⁸.

El escultor Richard Serra explica así el concepto de obra de arte para un lugar específico: «La escala, dimensiones y emplazamiento de una obra sujeta a un lugar están determinados por la topografía de su lugar de destino óya sea éste de carácter urbano, un paisaje o un recinto arquitectónico. Los trabajos pasan a formar parte del lugar y modifican su organización tanto desde el punto de vista conceptual como desde el de su percepción. Mis trabajos nunca decoran, ilustran o reproducen un lugar. Lo singular de los trabajos hechos para un lugar determinado consiste en que han sido proyectados para un emplazamiento específico, que dependen de él y son inseparables de él. La escala, dimensiones y emplazamiento de las partes de una escultura resultan del análisis de las condiciones ambientales específicas de un contexto dado. [í] Pero no ha sido fácil conquistar el espacio público y asentarse en él con autoridad, aun realizando obras en las que específicamente se cuenta con todos los condicionantes y son construidas teniendo en cuenta que van a pasar a formar parte del lugar»⁴⁸⁹.

Como hemos ido comprobando, desde sus inicios José Luis Sánchez, «estuvo cercado por la tentadora determinación del arte aplicado: luchar por una apasionante incorporación de la escultura a todos los ámbitos del hombre. Y en tal proyecto ha volcado una parte sustancial de su conocimiento y de su sensibilidad»⁴⁹⁰. Ha trabajado especialmente en el terreno de la escultura aplicada, que por su tamaño y su ubicación difícilmente puede acceder a los circuitos museísticos y expositivos habituales. Estas esculturas referidas a un lugar dialogan con él pero, en muchas ocasiones, al prescindir del aura de lo museable resulta inadvertida.

Las artes aplicadas («implicadas o concurrentes») llevan el arte, la belleza a la vida cotidiana, a todas las partes. Así, José Luis Sánchez intenta incorporar la escultura a todos los ámbitos del hombre, propone cambiar el axioma «el arte por el arte» por el de «el arte para todos». Hace llegar la obra de arte a estamentos sociales más amplios por vía de la utilidad o empleando materiales económicos, haciéndola más asequible con materiales

⁴⁸⁸ MADERUELO (1994a), pp. 17-18.

⁴⁸⁹ MADERUELO (1994a), p.55.

⁴⁹⁰ LOGROÑO (1974), p.11.

generalmente despreciados por el arte y la sociedad, ñarrancáñdoles su máxima expresión plástica⁴⁹¹.

Consciente de que el arte forma parte de nuestras vidas, José Luis Sánchez cree que puede y debe enriquecerlas. Su arte se inserta en la vida cotidiana intentando formar parte de ella. Contribuye a mejorar, a hacer más apacible, la vida de las personas aportando con el disfrute de sus obras tantos instantes de felicidad como queramos. Toda una vida dedicada a un arte con el que hace mejor y más hermosa la convivencia. Quiere que la escultura sea viva, y una forma muy sencilla de vivirla es tocarla. Tocar la escultura no significa pintarla con grafitti, quemarla o arrancar partes de la misma, sino poder adentrarnos en la escultura sintiendo su tacto áspero, liso, rugoso, su temperatura y su textura; aquí entra en escena la educación y sensibilidad de cada uno de nosotros.

Aunque siempre ha intentado que su obra revierta en la sociedad, se han producido una serie de circunstancias que han permitido la revaloración de la escultura que hemos calificado de arquitectónica. En primer lugar, el hecho de que desde los años 60 las técnicas constructivas deudoras de la industria permiten realizar obras de gran escala y resistencia ante inclemencias ambientales y problemas estructurales. Y en segundo lugar, la institucionalización de las iniciativas privadas y públicas procura integrar la escultura de gran tamaño en proyectos arquitectónicos y urbanísticos.

En este contexto José Luis Sánchez enfoca su trabajo hacia la arquitectura, alternando encargos de arte sacro con otros destinados a empresas, bancos, cajas de ahorros, constructoras que se empiezan a instalar en edificios de nueva línea. En este ámbito, sin someterse a la facilidad del criterio general, intenta innovar, consiguiéndolo con éxito. La mayoría de estas esculturas han sido financiadas y promovidas por instituciones públicas; sin despreciar las obras cuyos promotores y patrocinadores han sido particulares y grandes empresas como la constructora Agromán y Huarte, coleccionista de arte contemporáneo; importantes mecenas de las artes durante los años 50 y 60.

¿Cómo había de trascender el arte hasta el espacio de la nueva arquitectura? Si la arquitectura tomaba conciencia de su responsabilidad en la formación de un ambiente que mejorara la condición del medio y aportase alegría al vivir del hombre, una buena parte había de corresponderle al arte. [í] Ganar para la causa del arte la difícil batalla de convertir en objeto artístico cuanto rodea al hombre en su ambiente. Hacer bello lo necesario. Aquel honor de lo inútil bien puede juzgarse por la honra de una tal

⁴⁹¹ FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), p.9.

servidumbre. Que el espíritu se recree en la belleza de lo que sirve, espejo de la unidad funcional del hombre. Maestro de esta insólita faena es José Luis Sánchez, luchando contra la resaca del mal gusto que amenaza inundarlo todo. Yo soy testigo de su esforzada batalla cotidiana. El vive así: como el que vive haciendo el bien; él hace arte por donde va. El sabe que hace bien, porque el arte, prodigado así, hace a los hombres mejores. òEn ocasiones me he planteado la posibilidad de extender al arte en estamentos sociales muy amplios. Una manera es la de hacer llegar la obra de arte, la creación artística, por vía de utilidad. Otra, más propia para la escultura, también para la arquitectura, es la del empleo de materiales económicos. Hacerla más asequible con materiales generalmente despreciados por el arte y aún por la sociedad, arrancándoles su máxima expresión plástica. El hierro y el cemento por ejemplo. De las dos maneras, José Luis Sánchez ha procurado, con pasión, que su arte alcanzase una aplicación multitudinariaö⁴⁹².

En este contexto adquiere sentido la definición de Carlos Areán de que las artes aplicadas son aquellas que òsirven de una manera total a la integración de las mismas y no sólo de las unas con las otras, sino también del conjunto de todas ellas con los objetos que nos rodean y que tenemos que utilizar, y por consiguiente, con nuestra propia vidaö⁴⁹³ para enriquecerla. Se trata de mejorar la calidad de vida mediante las manifestaciones artísticas, haciendo convenir lo útil con lo bello.

Muy sustanciosas, por sintetizar lo que supone hoy en día la escultura, son las palabras que repite José Luis Sánchez a sus alumnos siempre que tiene ocasión: òla escultura más representativa de nuestro siglo es el avión Concorde: nos confirma la furia de Marinetti, procede inconscientemente del *Pájaro en el espacio* de Brancusi, su autor es una compañía anónima, ha sido fabricado empleando la tecnología y los materiales más sofisticados y el hombre ha sido capaz de hacerlo volar a una velocidad superior a la del sonido sin más plinto ni soporte que la inmensidad del cielo. Y a los que tengan el prurito de considerar como arte tan sólo aquello que no roce el campo de la utilidad, se les podría tranquilizar diciéndoles al oído que, además, no es rentableö⁴⁹⁴.

Partiendo de estas premisas nos adentramos en lo que José Luis Sánchez llama òpiezas suscitadas por la arquitecturaö, es decir, escultura externa al plan arquitectónico pero necesaria para completar su función y dignificar el espacio.

⁴⁹² FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), pp.25-27.

⁴⁹³ AREÁN (1967a), pp.5-7.

⁴⁹⁴ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1987a), p.23.

3. Obras aplicadas a la arquitectura y al entorno.

«La composición es el enfoque contemplativo que adapta el artista en su obra. La técnica y la industrialización han obligado al arte a afrontar el problema de la construcción como proceso activo y no como reflexión contemplativa. El carácter «sagrado» de una obra como objeto único queda destruido». Varvara Stepanova, 1921, en C. Grey, *El experimento ruso en el arte, 1863-1922*, 1971.

Cuando se le pregunta en qué sentido su escultura es una consecuencia de su dedicación al arte aplicado, José Luis Sánchez responde lo siguiente: «En realidad, y teniendo en cuenta mi trayectoria, su consecuencia es muy notable. Hay una escultura de laboratorio, de ensayo, que es la que suele acabar en los museos, en las colecciones, y otra escultura con un destino público, conmemorativo o no. Cuando he realizado e intentado realizar obra íntima, casi siempre ha tenido un desarrollo posterior convirtiéndose en un destino público, de arte aplicado»⁴⁹⁵.

Dentro de lo que hemos venido considerando obra construida incorporada a la arquitectura y al entorno, habría que diferenciar varios apartados:

A. Obras creadas *ex profeso* para un lugar determinado, integradas en contacto directo con la arquitectura, donde la escultura se presenta como la piel de la construcción arquitectónica. En estas realizaciones de claro entronque con la Bauhaus se tiene muy presente la adecuación a un ambiente arquitectónico, especialmente en los relieves, donde la escultura cobra autonomía. Precisamente gran parte de su escultura está muy preocupada por el marco arquitectónico, integrándose en edificios de viviendas, en las nuevas empresas y bancos que van surgiendo. Empleando las nuevas técnicas asimiladas en esos viajes de aprendizaje, y procedimientos que facilitan la economía del trabajo, experimentando con nuevos materiales que habían sido poco usados en la escultura, como el hormigón armado, la fundición de aluminio y las chapas metálicas soldadas o incorporadas con otras materias, así como ensayos con los nuevos materiales plásticos. Dentro de este apartado habría que incluir la escultura religiosa puesto que también se aplica a la arquitectura y tiene esa vertiente de arte útil, marcado por la tradición de hacer explícito al hombre lo sobrenatural y desconocido de un modo didáctico. En el epígrafe Arte religioso: intento de renovación como necesidad de una época de este trabajo se analizaron varias obras de carácter religioso. En ambos casos se tiene muy presente el

⁴⁹⁵ Entrevista mantenida por la doctoranda 10-10-2006.

espacio que las cobija aparte de condicionamientos físicos de peso, tamaño, materia y límites económicos.

B. Obras individualizadas de dimensiones y ubicación más variada y que no están dependiendo directamente de la arquitectura. Es decir, que se han creado *ex profeso* para un espacio determinado o con una finalidad concreta, con una implicación de tipo económico, político o social siguiendo la tradicional función que ha desempeñado la escultura como hito o conmemoración sobre un hecho, una alegoría. Otros trabajos no tienen este recuerdo y han surgido como evolución de unas formas primeras, ampliaciones de una obra concebida y plasmada de forma independiente y que se considera adecuada para el espacio propuesto.

C. A su vez aparecen unas formas derivadas o aprovechadas de la idea principal que se desarrollan a un tamaño manejable, apto para participar en exposiciones en las que José Luis Sánchez es solicitado, en ocasiones vía concurso, donde cuenta con mayor libertad o mediante un encargo directo y, por lo tanto, más constreñido por cuestiones de espacio o economía. Esta escultura de tipo expositivo, de dimensiones ampliadas o reducidas se puede convertir en ediciones de tipo multiplicado, que a su vez es susceptible de traspasar al relieve. El final de una obra es muchas veces el comienzo de la siguiente.

Denominador común de toda su obra es el hecho de que está justificada por un fin, un encargo. Aquí se puede diferenciar entre: el encargo de una obra aplicada a la arquitectura civil o religiosa, y el autoencargo, que se da en obras singulares que surgen por impulso propio como un compromiso o necesidad expositiva, que no están sujetas a límites de encaje arquitectónico pero que luego se suelen ubicar en un sitio determinado. Lejos del concepto asignado en el colectivo queremos destacar lo positivo del encargo. No en vano, para José Luis Sánchez el encargo es òla puesta en marcha del mecanismo creativoö, supone un estímulo en la forma de concebir el arte. òEl captar y simultanear concepción, parto y crecimiento de una obra es un proceso emocionante. Esa lucha contra toda clase de dificultades, esa falta de comodidadö⁴⁹⁶. Nos comenta que su trabajo òha estado casi siempre supeditado a un destino determinado de antemano, a lo que en arte de forma peyorativa se denomina encargo. En un momento en el que los cánones cambian y la libertad de expresión triunfa, parece contradictorio que se trabaje de encargo. He intentado

⁴⁹⁶ Entrevista mantenida por la doctoranda 29-2-2008.

aplicar esta libertad de expresión al encargo previo, con todos los riesgos que ello supone. Cuando he podido hacerlo es cuando más satisfecho me he sentido⁴⁹⁷.

En general, con las derivaciones que supone una obra tan prolija, José Luis Sánchez se plantea cada trabajo partiendo de dibujos más o menos automáticos, ligeros, que aplica a escala a una maqueta, muy realista y ejecutada de manera muy similar al planteamiento que llevan a cabo los arquitectos. La confección de maquetas de lo que va a desarrollar resulta una herramienta imprescindible para el buen funcionamiento de su trabajo. Además de presentar al posible cliente el proyecto a materializar, se resuelven futuros problemas que se plantean ayudando al posterior trabajo en equipo. Se eliminan muchas dudas y se aborda con mayor seguridad el trabajo porque la escultura no admite fáciles enmiendas, *pentimenti* que en la pintura son más factibles. El artista vigila el trabajo y las distintas técnicas, modificando en muchas ocasiones el resultado, lo cual se percibe, si se examina la obra en profundidad, en la producción mecánica y artesanal; el proceso mental, mecánico y físico-químico queda patente en la obra final.

Otra constante en su trabajo es el sistema de economía de medios, el escoger procedimientos que faciliten económicamente la realización de la obra. La pobreza de materiales (hierro, hormigón) determina el carácter tectónico de las obras. Por eso, estas obras se caracterizan por la aspereza, el óxido, la vibración de las superficies, la discontinuidad de tensiones y un cierto barroquismo de disposición frontal⁴⁹⁸. Limitación que le obliga a una continuada investigación para llevar a cabo con éxito los distintos trabajos ahorrando etapas en el proceso. Esto le va enseñando nuevas formas, revelándosele nuevas texturas, en ocasión de la obra terminada. A medida que la materia prima es más rica (bronce, acero, mármol, aluminio) la superficie adquiere mayor uniformidad y se compacta para ir modulando las obras; se produce una afirmación del volumen en sí, y las formas siguen unas cadencias a modo de partitura musical. Se trata del tránsito del relieve mural al pleno espacio tridimensional, del énfasis de la textura a la actividad plena del volumen⁴⁹⁹.

Dar vida a ese sueño ideado requiere una importante dosis de seguridad, optimismo y confianza; lo previamente imaginado debe confirmarse en la obra teniendo en cuenta la sorpresa y el azar como último ingrediente posible. En este sentido, José Luis Sánchez nos cuenta que si descomponemos el trabajo entre proyecto y realización final,

⁴⁹⁷ Entrevista mantenida por la doctoranda 10-10-2006.

⁴⁹⁸ GAMONEDA (1981a), p.15.

⁴⁹⁹ GAMONEDA (1981a), p.15.

mientras configuro una obra, mental y manualmente, lo paso en grande. La parte segunda, cuando el trabajo está en parte delegado suele ser más complicada. Lograr una fidelidad entre el proyecto y la colocación definitiva de la obra, su adecuación a un entorno que a veces sufre modificaciones, suele dar sorpresas y disgustos⁵⁰⁰.



Trabajando en una de sus maquetas.

El criterio empleado al seleccionar las obras⁵⁰¹ en este apartado es el de destacar aquellas más relevantes desde el punto de vista de la realización, es decir, de hallar solución a determinados problemas de diseño, escala y adecuación a un espacio determinado, economía de medios y materiales. Siguiendo este enfoque se han establecido una serie de subapartados: esculturas, relieves, puertas y torsos. El texto se ha acompañado de algunos de los dibujos, bocetos, imágenes del proceso y del trabajo en equipo y de la parte solitaria del artista en el taller, así como de algunos extractos del testimonio directo sobre el trabajo llevado a cabo, su financiación e incluso opiniones una vez concluida e instalada la obra. Veremos cómo sus obras son capaces de sensibilizar el entorno urbano de un banco, de un hospital, una rotonda o un parque. Y en el otro sentido cómo cuando la obra se desubica, se descontextualiza, su existencia se ve alterada y normalmente en detrimento de ésta. A veces resulta difícil reconstruir los procesos, las vicisitudes o los vínculos de la historia que encierra cada obra. Los trabajos aquí expuestos tienen el rasgo

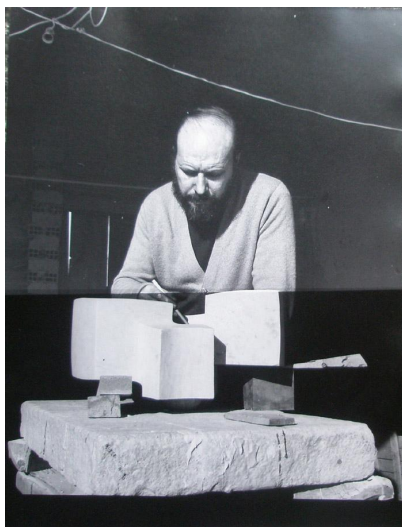
⁵⁰⁰ Entrevista mantenida por la doctoranda 10-10-2006.

⁵⁰¹ Aunque en un principio el criterio empleado choca con la idea del arte lineal y progresivo, se ha considerado el idóneo para comprender mejor el sentido de escultura construida que se se explica a lo largo de este trabajo. El Catálogo planteado en este trabajo, en cierta manera, puede suplir esa linealidad ya que está ordenada cronológicamente. Aunque también supone una selección: escultura pública no sacra, normalmente de encargo o autoencargo y destinada, aplicada, a una arquitectura o a un entorno.

común de que se explican como fragmentos de una actividad ligada al ejercicio de la escultura.

Tradicionalmente los materiales más empleados para este tipo de escultura son el mármol, la piedra y el bronce porque son más resistentes a las inclemencias climáticas y las condiciones físicas de la intemperie. Sin embargo, los avances tecnológicos han provocado en nuestra época una transformación en la utilización de los materiales tradicionales y ha supuesto la introducción de nuevos materiales para el ámbito de la escultura. Así, se da nuevo uso al hierro, a la madera y a la cerámica, tienen cabida materiales como el poliéster, el aluminio, la fibra de vidrio y el hormigón, que ofrecen nuevas posibilidades. A veces se requieren procedimientos artesanales para manipular un determinado material y adaptarlo a la lógica constructiva arquitectónica, diseñando cada unión, cada módulo. La falta de soluciones previas obliga a agudizar el ingenio y la imaginación, a inventar constantemente. También esto implica la necesidad de trabajar en equipo, de colaborar unos con otros.

Se trata de una escultura pública interrelacionada con los edificios, bien sea con su interior o su exterior, y en este caso con el espacio urbano. Una escultura que debe establecer un diálogo o un acuerdo con el espacio, es decir, una integración de la escultura con la arquitectura. El espacio público en el que va a ir colocada la escultura es determinante. Por ello José Luis Sánchez actúa de manera respetuosa y discreta teniendo en cuenta la tipología del lugar. Su obra se integra en el paisaje, en las carreteras o autopistas, en la ciudad (con sus plazas, fuentes y rotondas) y en las construcciones arquitectónicas.



Repasando una de sus esculturas.

José Luis Sánchez se considera un diseñador-arquitecto-escultor. Crea arquitectura sin necesidad de vivir en ella; siempre está en relación con la escala humana, plantea la escultura como un problema arquitectónico, una construcción que hay que resolver partiendo de unos presupuestos y de unas ideas a las que el artista debe ir dando forma.

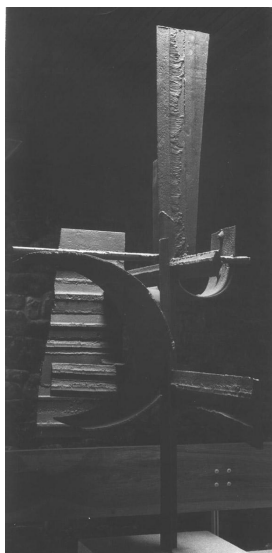
Nos acercamos a planteamientos de arquitectura como el que sintetiza Antonio Fernández Alba: «El proyecto de la arquitectura lleva implícito la facultad de imaginar, imaginar formas en el espacio que sobrepasan la realidad para después construirlas sobre la propia realidad [í] siempre fue hermoso para el trabajo del hombre mostrar cómo es posible hacer surgir las cosas de la imaginación y atribuirle el inaudito poder de la transformación. Entendido de este modo el ejercicio de la arquitectura, se puede llegar a comprender cómo la contención del espacio no se reduce exclusivamente a descifrar o describir la forma, sino a trascender y superar la materia con la que ha de fabricarlo»⁵⁰².

3.1. Esculturas.

En 1961 Javier Carvajal, arquitecto con el que ha trabajado en numerosas ocasiones, le encarga para la entrada de un inmueble en el paseo de Moret de Madrid (Cat.nº3) una escultura construida con hierros de desguace, la primera escultura abstracta que incorpora a la arquitectura. Vemos cómo sin negar lo externo, valora los materiales en sí mismos, revelando la importancia que otorga al procedimiento. En esta escultura construida en metal está presente la obra de grandes maestros (Gargallo, Oteiza, Julio González,) y contemporáneos (A. Alfaro, Amadeo Gabino, Palazuelo) que de una u otra forma han trabajado la chatarra, transformada, descontextualizada o rediseñada, o la chapa metálica⁵⁰³. Como fondo de esta escultura y empleando diferentes piedras calizas (travertino, Colmenar y Novelda) José Luis Sánchez desarrolla un relieve de grandes dimensiones y a modo de mosaico los signos zodiacales, rescatando algunos de los motivos de los relieves del Zodiaco para la sede de B.I.R.P.I. en Ginebra (Cat.nº1).

⁵⁰² V.V.A.A. (1980a), p.7.

⁵⁰³ S. FAUCHEREAU: «Forjar el espacio» en *Forjar el espacio. La escultura forjada en el siglo XX*, Ediciones del Umbral, CAAM Las Palmas de Gran Canaria, IVAM Valencia y Musée des Beaux-Arts et de la Dentelle Calais, 1999, pp.15-75. Realiza un recorrido a lo largo de historia sobre cómo los escultores han trabajado el metal (chapas, alambres de hierro o de cobre) utilizando las distintas cualidades y propiedades específicas de cada metal: color, textura, tipo de oxidación, etc. Véase R. LÓPEZ BENITO: *El hierro como material de vanguardia (1912-1917): la escultura al encuentro de nuevos materiales y nuevos sistemas de representación*, 2005. Tesis doctoral (inédita), Universidad Complutense de Madrid, Madrid.



Detalle de la escultura y del mural del paseo de Moret, Madrid, 1961.

La galerista Juana Mordó⁵⁰⁴ le encarga una escultura para instalarla en la Patrick Lannan Foundation en Palm Beach (Florida). El presidente y el vicepresidente de la I.T.T. internacional⁵⁰⁵, clientes de la galerista, están interesados en contar con una escultura de bronce de grandes dimensiones. José Luis Sánchez parte de unos pequeños estudios a base de módulos en bronce pulido.



Con Juana Mordó y Patrick Lannan.

⁵⁰⁴ La galerista Juana Mordó (1899-1984) fue directora de la Galería Biosca, donde se dieron cita los artistas de *El Paso*; y montó su propia galería, Galería Juana Mordó, que fue clave en el ámbito las galerías comerciales de vanguardia y permitió la consagración de muchos artistas.

⁵⁰⁵ José Luis Sánchez está vinculado a la empresa I.T.T. por un mural dedicado a la comunicación en la factoría de Standard Eléctrica de Toledo.

Con estos presupuestos lleva a cabo una obra en bronce: *La saeta* (Cat.nº44). Dimensionada en módulos de yeso a tamaño real, se funde a la arena en bloques que posteriormente se unen. Este trabajo le permite experimentar la descomposición modular de la escultura e introducirse en el mundo de la fundición en unos tamaños en los que hasta entonces no había trabajado. La zona más saliente de la flecha debe ir desmontada para facilitar su transporte; este ejercicio previo de estudiar el montaje y calcular pesos para el transporte de la obra será trasladado al resto de su producción. Sobre el proceso de realización⁵⁰⁶ de esta escultura se filma el documental *Una escultura* como trabajo fin de curso por lo entonces alumnos de la Escuela de Cinematografía Anchía y Betancor.



Maqueta, bronce pulido.



La Saeta, 1972, bronce.

Es la primera obra de grandes dimensiones que realiza en bronce⁵⁰⁷, una de las aleaciones más utilizadas debido a su color natural, durabilidad y posibilidad de pátina. Al ir a la intemperie, José Luis Sánchez origina una textura para que la superficie agarre la pátina sin problemas.

⁵⁰⁶ TRAPIELLO (1976), pp.64-65. Recoge un reportaje fotográfico de la instalación de *La saeta*

⁵⁰⁷ GIL ARÉVALO (1986). El bronce es una aleación de cobre y estaño, de color amarillento rojizo, muy tenaz y sonoro. El cobre, al ser muy blando, casi nunca se emplea solo en los trabajos de fundición. Es de color rojo y susceptible de adquirir mucho brillo. Funde a 1.100°C y se vaporiza lentamente a una temperatura más elevada ofreciendo una llama de color verde. Es muy dúctil y maleable y después del hierro el más tenaz. El cobre no se altera ni con el oxígeno ni con el aire seco, pero en el aire húmedo se cubre de una capa de color verde de hidróxido de cobre, que protege al metal contra toda alteración posterior. El estaño, para unirse al cobre debe ser muy puro. Es de color blanco argentino con un ligero reflejo amarillento. Es flexible pero al doblarlo se percibe el llamado grito del estaño debido a la rotura de cristales. Es maleable, pudiéndose reducir a hojas muy delgadas, pero sin endurecerse, queda blando y flexible. El bronce para las esculturas modernas suele llevar añadido zinc, que se funde justo antes del vaciado, pp.48-53.

De bronce son algunas de las más preciadas obras de la estatuaria griega y del Renacimiento. ðY sin embargo es ahora cuando, fundamentalmente, se puede hablar de la escultura en metal. Porque las formas bronceas anteriores eran un trasunto del modelado marmóreo. Y es en nuestros días, cuando el metal -bronce y hierro- han reunido sus posibilidades artísticas⁵⁰⁸.

Bajo el sugestivo título de *Estela de Ugarit*⁵⁰⁹ compone un pilar con una estructura facetada en la parte superior; una obra enmarcada en el proceso evolutivo de depuración formal, reduciendo los módulos empleados en la construcción de la pieza y en la composición de los mismos. Una de las *Tres estelas* que se destinó a la Feria de Arco de Madrid de 1989, y que posteriormente recrearía con ligeras variaciones de tamaño y forma en esa búsqueda de proporciones adecuadas para emplazamientos urbanos.



Estela de Ugarit, 1989, bronce.

Desde 1975, las Torres de Jérez⁵¹⁰, en la plaza de Colón de Madrid cuentan con una escultura en bronce (Cat.nº55) de José Luis Sánchez instalada con la rotundidad y

⁵⁰⁸ CAMÓN AZNAR, (1971), p.5.

⁵⁰⁹ *Estela de Ugarit*, 1989, bronce, 180 x 50 x 50 cm. Jardín de la Fundación Marc Rich, Puerta de Hierro, Madrid. Exposición: *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998. Bibliografía: MOLINS (1998), p.79; V.V.A.A. (2010a), p.229.

⁵¹⁰ URRUTIA (2003). En este edificio que sirvió de proyecto para viviendas y luego para oficinas, el arquitecto Antonio Lamela introduce el ðsistema estructural suspendido de hormigón comprimido, pp.441-442; V.V.A.A.: *Lamela: urbanística y arquitectura, realizaciones y proyectos, 1954-1992*, Xarait, Madrid, 1993. Véase J. A. SEGURA ACEVEDO: ðLas Torres de Colón, RNA, nº190, octubre 1974, Madrid, pp.64-66.

Cfr. M. GÓMEZ: ðLa escultura de José Luis Sánchez en Madrid, 3-7-2011, Madrid www.artemadrid.wordpress.com/2011/07/03/la-escultura-de-jose-luis-sanchez-en-madrid/.

La autora da como título ðHerón- nombre de la empresa entonces ubicada en las torres- similar juego de volúmenes, en este caso realizados en bronce y colocados sobre un pedestal de piedra. Las placas de granito que cubren la estructura en la que descansa la obra de José Luis Sánchez tienen la única finalidad de cubrir el espacio destinado a la ventilación.

serenidad que el sitio se merece. La obra fue fundida por módulos a la arena sobre modelo de resina de poliéster⁵¹¹.

También con Antonio Lamela como arquitecto, José Luis crea una escultura para el Banco Internacional de Comercio de Madrid (posteriormente Banco Nacional de París) en 1978. Una escultura de mármol de Carrara que los empleados del Banco acabaron llamando *Mazinger* (Cat.nº65). Extraída de un bloque del mármol⁵¹² en el que podríamos encontrar todas las esculturas posibles de la historia del arte. El mármol ha sido arrancado de la montaña y, aunque a simple vista parece compacto, dentro de él existe un vacío absoluto por donde puede volar un número infinito de ángeles. Por ejemplo, con ese mármol se ha esculpido la *Venus de Milo*, y esta escultura es susceptible de ser acariciada con la yema de los dedos, pero debajo de su superficie existe una masa también compacta que otro artista podría transformar en una creación de innaccesible belleza [í], uno es capaz de imaginar dentro de ella miles de esculturas cada vez más pequeñas y no por eso menos excelsas, así hasta alcanzar un estado en que el arte ya no encuentra soporte puesto que la mente en esa bajada ha llegado hasta el polvo. En ese punto los artistas se detienen⁵¹³.



Homenaje a Sebastiano Serlio, 1986, mármol.

⁵¹¹ Contamos con la correspondencia con el Estudio Lamela sobre los precios de las esculturas proyectadas según los distintos materiales, con José Osinalde Peñagaricano, Consejero Delegado de la empresa inmobiliaria en las oficinas de Génova así como con la Fundación Codina Hermanos que se encargó de fundirla. Carta de José Osinalde Peñagaricano, Madrid, 14-7-1975: ¿ me complace informarle la adjudicación a su favor de una escultura de 300 x 150 x 150 cms. aproximadamente, fundida en bronce, para situar sobre un plinto de granito en la confluencia de Castellana y Génova, en el precio alzado de 1.750.000 pesetas [í]ö.

⁵¹² *Diccionario enciclopédico*, Espasa Calpe, t.12, Madrid, 1988. El mármol es la denominación general de las rocas calizas o dolomíticas que han sufrido un metamorfismo. Tiene textura granuda por la recristalización de los carbonatos. Es translúcido en capas delgadas, susceptible de buen pulimento y normalmente aparece mezclado con otros minerales que le dan diferentes colores, manchas y vetas, p. 6911.

⁵¹³ M. VICENT: ¿Mármolö, *El País*, Madrid, 29-12-1996.

En mármol realiza tres columnas partiendo del hallazgo de unos fustes de derribo, que trunca e imagina a modo de columnas en homenaje al arquitecto italiano que estableció una clasificación de los órdenes arquitectónicos mediante su tratado *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva*. En este *Homenaje a Sebastiano Serlio*⁵¹⁴ oí el aura del mundo clásico es convocada y se instala en esta trinidad de columnas de distintas alturas, cual si se tratase no de ruinas, sino de lo contrario: de elementos constructivos que van a formar parte de un edificio óprobablemente un templo o un palacio-, de un ámbito arquitectónico en el cual las columnas servirían de soportes o, en el caso de ser excéntricas, de valor ornamental. [í] Estas columnas, entonces, son a la vez testimonio memorioso de una tradición que no se desea cancelar, y también son índices de continuidad en la búsqueda de lo noble y digno en una sociedad sin mitos ni destino. Ello se advierte en los elementos interventores y en su adecuación perfecta a lo preexistente⁵¹⁵.



Monumento a Belmonte. Sevilla, 1969.



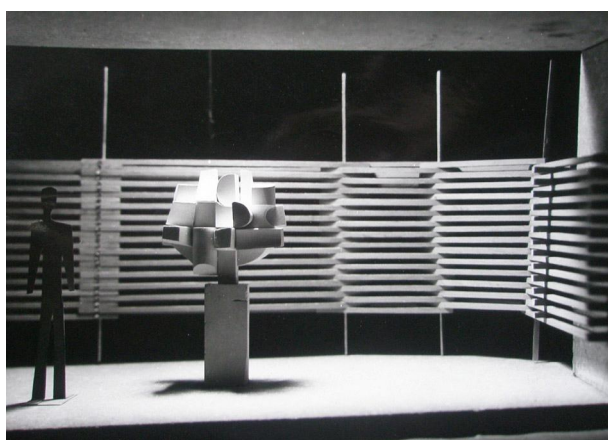
Maqueta del Mausoleo a Belmonte.

Aunque la escultura de José Luis Sánchez se aleja de la esencia histórica de la escultura como monumento conmemorativo, de esa ólógica del monumento o de la que habla Rosalind E. Krauss, en el *Mausoleo a Belmonte* que realiza para el Cementerio San

⁵¹⁴ *Homenaje a Sebastiano Serlio*, 1986, mármol de Carrara, 185 x 115 x 115 cm. Colección Ventura, Caracas. Exposición: *José Luis Sánchez*, Museo de Albacete, 1981. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.33. CAMÍN (1990), p.19; SILVA (1993b); Catálogo *Feria Iberoamericana de Arte FIA 93*, Caracas, 1993, p.41; V.V.A.A. (2010a), p.161.

⁵¹⁵ SILVA (1993b), sin p.

Fernando de Sevilla se remonta a la representación conmemorativa de la escultura que requiere un lugar específico. De esta forma, en 1969, bajo la dirección del arquitecto sevillano Antonio Delgado Roig, realiza un mausoleo en granito negro⁵¹⁶ pulido de 80 x 400 x 400 cm. Coformado en su mayor parte de piedras de tonalidad azul oscuro traídas expresamente de Brasil, el aspecto formal del monumento funerario, sobre todo por la distribución de las piedras, pretende recordar el sobrenombre de *Terremoto*, con el que se conoció al diestro trianero. Este túmulo o construcción conmemorativa a base de sólidos módulos irrumpe con la fuerza necesaria que el acontecimiento requería.



Maqueta del Centro Colón, 1970.



Maqueta, acero inoxidable.

A principios de los años 70 comienza a tratar el acero inoxidable⁵¹⁷ potenciando su característico intenso brillo tras el bruñido. Su primera escultura en chapa de acero inoxidable la realiza para el edificio de apartamentos Centro Colón de Madrid (Cat.nº41).

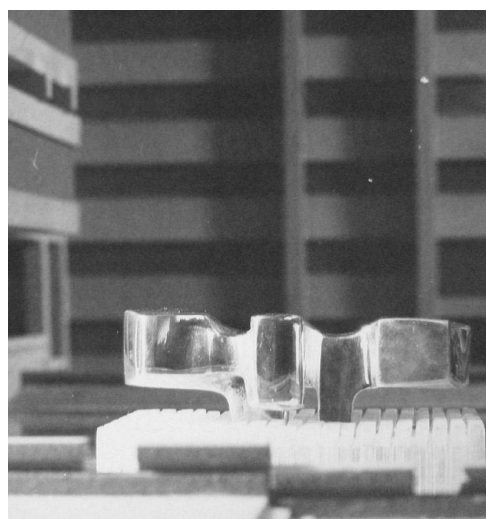
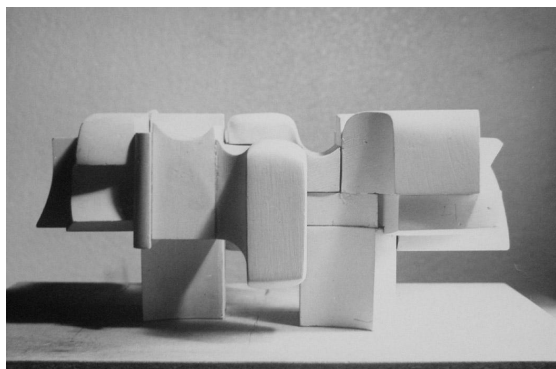
Espléndida combinación de módulos presenta la escultura que quedaba suspendida en el interior de la sede del antiguo Banco Industrial de León (Cat.nº56) en 1975. Construida en acero inoxidable, al convertirse el edificio en Banco Central de Fomento y posteriormente en Banco Central Hispano, la escultura fue desmontada y almacenada en la sala de máquinas. López Brea adquirió el edificio para reformarlo y un yerno suyo trasladó

⁵¹⁶ KROUSTALLIS (2008). El granito es una roca plutónica de textura granular, compuesta por cuarzo, feldespato alcalino, paglioclasea y minerales oscuros (principalmente biotita). Su dureza oscila entre 6 y 7,5 en la escala de Mohs. Presenta varios colores dependiendo de su composición, el granito preto, como su nombre indica es de color negro, p.189.

⁵¹⁷ V.V.A.A. (1997a). El acero inoxidable es una aleación de hierro y carbono con pequeñas cantidades de otros elementos como silicio, manganeso, fósforo, azufre y oxígeno. Una de sus características más singulares es su intenso brillo tras el bruñido, que se puede lograr con una máquina pulimentadora de discos abrasivos y seguidamente con algodones impregnados en ciertos productos y óxidos. El acero inoxidable tiene un alto porcentaje de níquel y cromo, por su resistencia a la oxidación, a los ácidos y a las altas temperaturas, p.113.

la escultura a su finca. El paso del tiempo ha hecho que lo que era un espectacular espacio articulado en torno a esa escultura colgada del forjado de la primera planta sea en la actualidad la exclusiva tienda Max Mara en la calle de Serrano de Madrid.

En 1978 realiza una escultura, *Océana*,⁵¹⁸ para la nueva sede del Ministerio de Economía y Hacienda (Cat.nº66) y del Ministerio de Industria y Energía (acabado de construir en 1972 para el entonces Ministerio de Industria y Comercio), en el paseo de la Castellana, Madrid.



Maquetas de *Océana* para el Ministerio de Economía y Hacienda.

El artista parte de una maqueta a escala 1/25 que orienta la construcción de cada uno de los módulos de los que está compuesta la escultura. A continuación se realizan en poliespan a tamaño natural. Cada modelo sirve para sacar las plantillas de cada cara y recortar las piezas de acero de 3 a 4 milímetros de grosor con sierra mecánica. Alrededor de cada módulo previo se sueldan las caras de acero con soldadura eléctrica, y posteriormente se repasan con radial y se pulen con abrasivos hasta dejar las zonas pulidas a espejo. Cada pieza o módulo va mecanizado para poderlo unir a los demás y de esta forma se monta *in situ*. Las piezas más complicadas, las que sirven de cierre, se acomodan a última hora; el modulado es hueco y las piezas se sueldan desde el interior. Su complejo proceso de ejecución se llevó a cabo en el taller de Magisa. Esta escultura, que tiene un tamaño real de 5 metros de envergadura por 5 metros de altura, centraba una lámina de agua cuadrangular de mayores dimensiones. Las partes inferiores estaban cubiertas por el agua en un metro aproximadamente. A su alrededor había una instalación acuática que pulverizaba el agua en vertical, creando una atmósfera nebulosa en torno a la escultura

⁵¹⁸ Cfr. COLLADO (1981). Aparece una foto de esta obra, con el nombre de *Océana*.

que, de esta manera funcionaba como fuente; la escultura parecía flotar sobre el agua. Sin embargo, actualmente se ha sustituido la plataforma de agua por un jardín estilo japonés a base de piedras de varios colores que nada tiene que ver con el concepto primigenio de *Océana*.



Durante el proceso de montaje *in situ* de los distintos módulos que conforman *Océana*.

Con este tipo de escultura que funciona integrándose en unos espacios definidos arquitectónicamente, José Luis Sánchez se plantea nuevos problemas. Racionaliza la escultura, reduciéndola a formas modulares en las que prima el perfecto y homogéneo pulimento de las superficies. Investiga los módulos para hallar formas típicas que sean capaces de funcionar en todas las combinaciones y situaciones posibles. Además, esos mismos módulos los aplicará, en otras obras, a diferentes materiales y jugando con distintas escalas. Todo esto conduce a un cambio de funcionamiento de la escultura, intentando situarla con plena eficacia en una cultura fundamentada en el desarrollo científico y los procesos tecnológicos⁵¹⁹, asumiéndolo positivamente, aunando arte y tecnología.

⁵¹⁹ REVILLA UCEDA (1976a), p.63.

La maqueta siempre tiene presente la escala y proporción de las diversas partes que componen la escultura, y si para José Luis Sánchez la maqueta mantiene suficiente interés, la realiza como una obra definitiva de un tamaño determinado; en este caso en el mismo material que la obra incorporada a la arquitectura, el acero inoxidable. Planteándose en algunos casos la materialización de un múltiple.



Océana, acero inoxidable.

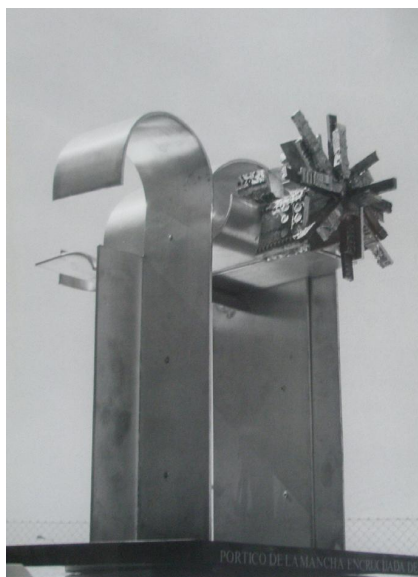


Océana. Ministerio de Economía y Hacienda. Madrid, 1978.

De acero inoxidable y aluminio es el *Pórtico de La Mancha* realizado para la conmemoración del 25 aniversario de la Caja de Ahorros de Castilla La-Mancha. Esta obra estaba pensada para una visión de horizonte abierto, aunando la idea de molino de viento y de pórtico. El proyecto consistía en un gran molino colocado en una llanura y hacer un anfiteatro delante. José Luis Sánchez òlo quería de forma tranquila, en el campo, pero por conveniencia se instala en el campus de la nueva Universidad de Albacete que entonces se inaugura.

Se parte de una estructura de tubo de acero, que se va forrando de planchas de aluminio de 3 milímetros de grosor, por medio de remaches especiales. El aluminio es muy

ligero, dúctil y maleable, no le afectan las agresiones atmosféricas porque su superficie está protegida por una delgada capa de alúmina. Es decir, resiste a la corrosión en condiciones ordinarias y no se oxida al aire libre por recubrirse de una débil capa de óxido⁵²⁰. Vemos cómo un material puede usarse de dos maneras: se puede utilizar como estructura y como cerramiento. En el caso del aluminio existe el peligro de hacer con él lo que se quiere, pues, realmente, no tiene límites⁵²¹. Para los cantos de cada módulo se ha empleado el acero inoxidable, tratándolo para lograr el pulido espejo. En la consecución de esta escultura se ha vuelto a recurrir a medios mecánicos que facilitan el transporte y el montaje de las piezas. Se lleva a cabo en unos talleres de calderería del polígono industrial de Albacete, con lo cual, la realización está integrada en la misma ciudadanía. La escultura ha sido muy mal tratada con pintadas; resultando especialmente doloroso por emplazarse en un ámbito universitario.



Maqueta de *Pórtico de La Mancha*, acero inoxidable y aluminio.

⁵²⁰ RUDEL (1986). El aluminio se trabaja fácilmente por martillado, remachado y diversos procedimientos de fundición. Su interés reside en la variedad de tintes y el aspecto que adquiere su superficie: es gris mate en estado natural y puede adquirir diferentes gamas de grises al someterle a un tratamiento de anodización (procedimiento de electrólisis que tiene por fin sustituir a la capa superficial de alúmina, formada espontáneamente sobre el aluminio, con una película más espesa y regular con un fin a la vez protector y decorativo). Se puede pulir manual o mecánicamente. Al ser demasiado blando en estado puro, se utiliza generalmente en forma de aleaciones, siendo las más corrientes el duraluminio y el duralinox, p.123.

⁵²¹ Comentario de Mies van der Rohe recogidos en *Aluminium in Modern Architecture*. Reproducidos en *RNA*, nº184, Madrid, abril 1957, pp.42-44.



Estructura.

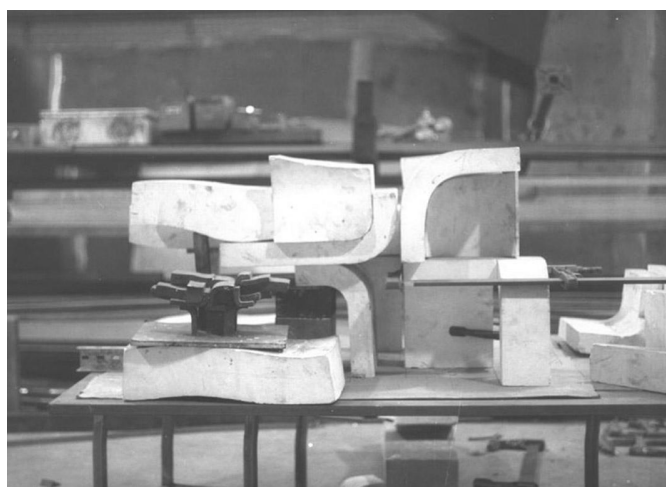


Montaje de las piezas *in situ*.



Pórtico de La Mancha.

Damocles de hierro⁵²² galvanizado (Cat.nº92), surge como un encargo con motivo de la exposición en el Museo Barjola de Gijón. Está concebida para estar suspendida, por un cable de acero, de la cúpula de una antigua iglesia barroca cuya capilla de la Trinidad⁵²³ había quedado reservada para exposiciones de escultura. Al ser adquirida por el Museo Antón de Candás (Asturias) se instala en el Parque Escultórico del mismo. Se le da un baño de cadmio para protegerla del exterior y se le hace una estructura que recordase la de la capilla. Conocida como la espada de Damocles⁵²⁴ porque su configuración suspendida parece expresar la presencia de un peligro inminente o de una amenaza permanente. Actualmente se encuentra ubicada en un alto, sobre la colina del Parque Escultórico de San Antonio de Candás, instalada con gran sensibilidad en el paisaje.



Maqueta de *Marea roja*.

También en hierro pero esta vez lacado en color rojo, realiza *Marea roja* (Cat.nº94) que, enmarcada por la autovía de Sama de Langreo (Asturias,) tiene la fuerza suficiente para no dejarse engullir por el continuo fluir de vehículos que por allí pasan. Nuevamente muestra las posibilidades que ofrece el objeto escultórico en su integración con el espacio, definiéndolo, creándolo. Aunque para José Luis Sánchez el color es desde un principio el de la materia que se trabaja, en obras como esta vemos cómo excepcionalmente ha empleado el color porque el contraste con la arquitectura o el

⁵²² V.V.A.A. (1997a). El hierro es tenaz, dúctil y maleable y presenta un color gris azulado. Se extrae de minerales óxidos y carbonatos (siderita) trabajados en altos hornos, pues rara vez se halla en el estado propiamente metálico en que se emplea. Es susceptible de alterarse en contacto con el aire cubriéndose de óxido con lo que llega la oxidación, p.111.

⁵²³ Véase SUÁREZ (1990).

⁵²⁴ Damocles figura en la historia como un cortesano del tirano de Siracusa, Dionisio El Viejo, a quien perturbaba con su continua exaltación acerca de la felicidad de los monarcas. Fue entonces cuando Dionisio, para escarmentarlo, cedió su puesto por un día para que juzgara por sí mismo. Damocles se sintió feliz hasta que se dio cuenta de que encima de su cabeza pendía una afilada espada, suspendida de una crin de caballo. Esta leyenda expresa la constante inquietud en que vivía Dionisio, cuya vida se desarrollaba en el interior de la triple muralla de su fortaleza.

entorno natural⁵²⁵ así se lo sugerían. Una escultura pensada en función de las exigencias del ámbito de cuenca minera en el que se ubica; quizás por ello la ironía de su título.



Marea roja. Sama de Langreo.

El mismo material y sistema de construcción presenta *La Flama*, en hierro lacado, que se sitúa en la plaza de Las Letras que da acceso a la Biblioteca Municipal José María Bausá, en el nuevo Ayuntamiento de Navacarnero (Cat.nº116).

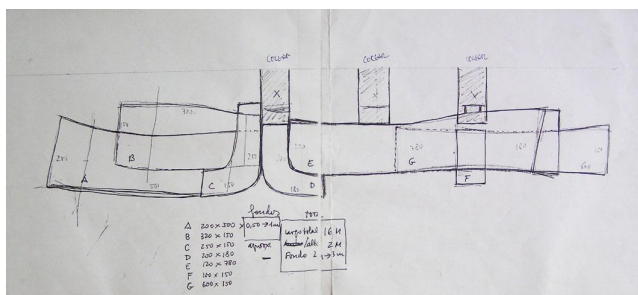
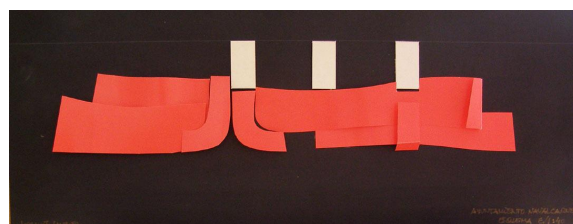
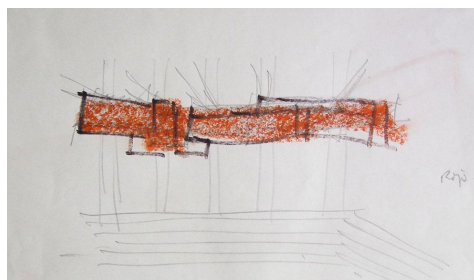
Por ser un trabajo reciente, del que hemos sido testigo directo, y porque su proceso nos permite ilustrar perfectamente esa distancia entre la idea y el resultado en la obra de José Luis Sánchez, se ha documentado fotográficamente todo el proceso de construcción.

La arquitectura, de Miguel de Oriol e Ybarra⁵²⁶, es un enorme paralelepípedo de cristal negro contenido por una estructura externa de potentes vigas de hormigón visto.

⁵²⁵ Entrevista mantenida por la doctoranda 10-10-2006.

⁵²⁶ Miguel de Oriol e Ybarra (1933). Entre las obras más significativas de este arquitecto y académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1990 están: la construcción del edificio Torre Europa en el paseo de la Castellana, la remodelación de la Casa de

Unas finas líneas de color rojo bermellón señalan las divisiones de los forjados, en sentido paralelo y horizontal. En un patio a lo alto de una escalinata amplia se le ofrece a José Luis Sánchez como situación de la futura escultura. Estudiado el espacio junto al arquitecto, en su deseo de singularizar su obra, comprueban que una escultura situada sobre el pavimento suponía un obstáculo para el tráfico de personas por lo que deciden, de común acuerdo, el hacer una forma suspendida de las vigas que a unos 5 metros del suelo sobrevuelan el patio. Estos límites determinarán la escultura, su tamaño, su peso, la materia, su despiece, el procedimiento, su aspecto o color definitivo.



Dibujos preparatorios y apuntes para la realización de *La Flama*.

José Luis Sánchez realiza unos esbozos que le ayudan a proyectar la obra; surgiendo un ritmo horizontal que encajado y enfrentado al espacio arquitectónico se puede integrar adecuadamente en él. Una vez realizada esta ideación, comienza por realizar una maqueta a escala del espacio donde irá colocada la obra. Con listones y chapas de madera construye a una escala cómoda, reproduciendo el espacio, las paredes, columnas, vigas, escalinatas y volúmenes adyacentes. Después va materializando los primeros esbozos y los pasa a volúmenes con el despiece adecuado. Traspasa estas ideas a material ligero (poliespan) y una vez coloreado lo suspende a las vigas de la maqueta arquitectónica. Se estudian los distintos puntos de vista y las alturas que permitan el cómodo pasaje combinado con los desniveles de la escalinata que está situada debajo; se hacen fotografías para apreciar mejor el efecto a conseguir y finalmente se somete a la consideración del arquitecto y del alcalde, que realiza el encargo. Planteada la idea se

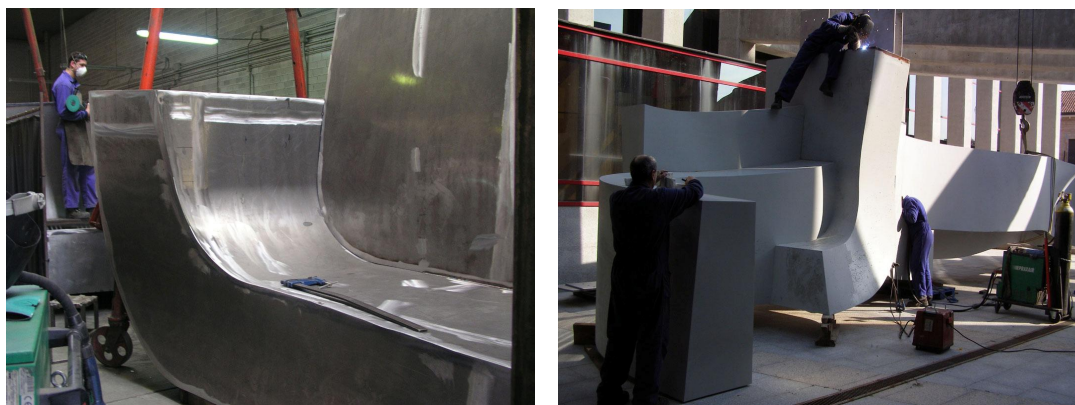
los Infantes (El Escorial), el Club de Golf La Moraleja, el conjunto Rosa Luxemburgo en Aravaca, acondicionamiento de la Plaza de Oriente, etc.

procede a estudiar la maqueta con la dirección de la fundición Magisa, con la que suele trabajar, y con el presupuesto total del proyecto, realización, transporte y colocación, condiciones de pago y tiempo de entrega. Aprobado todo ello se pone en marcha el desarrollo del proyecto.



Despiece de la maqueta en módulos.

Procede a elaborar una nueva maqueta de la escultura a escala 1/10 de fácil traducción en taller, es decir, que facilite el despiece de cada uno de los módulos que la articulan. De cada modulo realiza un despiece en planos cuyos patrones serán ampliados diez veces por ordenador, y estos patrones son llevados a las chapas que configuran cada uno de los módulos. Una vez cortada cada chapa se arman uno a uno reproduciendo el original a escala. Se sueldan hasta construir todos los fragmentos de que consta el conjunto total. Se repasan las soldaduras y se da una capa de minio antioxidante que sirve de base a la pintura final. Cada uno de los módulos va armado con una estructura de tubo de hierro para evitar deformaciones. Una vez estudiada su suspensión por medio de unos resistentes palastros de acero inoxidable que sujetarán la escultura a las vigas, se traslada todo ello al nuevo ayuntamiento cuyas obras estan en su estadio final. Vencidas las dificultades del transporte por el callejero de la ciudad, las piezas quedan a pie del lugar donde por medio de gruas y andamios son colgadas de las grandes vigas de cemento y asegurando por medio de nuevos puntos de soldadura la obra queda fija y suspendida en el espacio. Su efecto en el color blanco de minio presenta un nuevo aspecto en contraste con el espacio negro de los muros, pero esta alternativa, que es sugerente, queda resuelta por la pintura de rojo bermellón que desde el principio se pensó.



Soldadura de las piezas en el taller de fundición. Colocación de la escultura.

La escultura queda muy bien incorporada en aquel espacio escogido. Los puntos de vista desde donde puede ser observada son múltiples, y se da la circunstancia de que las paredes, que son espejos, dan una nueva dimensión a la obra. Se trata de un ejemplo más de una escultura de grandes dimensiones que coparticipa con el edificio logrando un ñcontraste entre un enorme bloque de vidrio enjaulado por una potente red de vigas y columnas de hormigón. Aprovechando la situación de dichas vigas aparece una forma flotante, suspendida, formada por grandes maclas con curvas muy sensuales, contrapuestas a la serenidad del edificio, creando una alternativa ligera y alegre, quitándole gravedad al peso propio de la escultura. Su color es tanto un contrapeso al general negro del muro cortina como una consecuencia de las líneas rojas que recorren todo el edificio subrayando los forjados. El título *La Flama* sugiere un movimiento de bandera agitada por el viento, una llama encendida⁵²⁷.



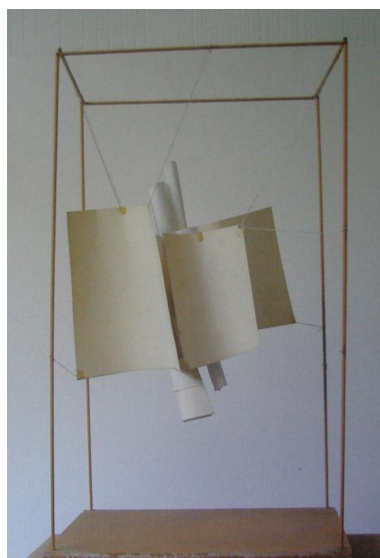
Retoques y pintado de la obra *in situ*.

⁵²⁷ V.V.A.A. (2010a), p.240.



La Flama. Navalcarnero, 2006.

En el Museo de Escultura al Aire Libre de Leganés, colocada como se pensó originariamente, aunque recurriendo a una estructura de acero inoxidable para evitar que los fuertes vientos la moviesen, está ubicada *Ícaro* (Cat.nº99). Diseñada en 1997 como autoencargo para la exposición del Centro Cutural Conde Duque, se pensó para ser suspendida en el aire teniendo en cuenta el peso y las dimensiones de la entrada al edificio; finalmente este propósito no se puede materializar y tiene que adaptarse a otra versión.



Maqueta para *Ícaro*.

Su ubicación actual retoma el motivo de inspiración de la escultura: el tema mitológico del hijo de Dédalo, Ícaro, que huyó del laberinto de Creta gracias a unas alas que se construyó con plumas y cera, que al derretirse por el calor del sol, cayó al mar y murió.

De esta manera, Marín-Medina contempla la escultura, realizada en acero corten⁵²⁸, como ñun ensamblaje de volúmenes acumulados, que se presentan conformando una figura

⁵²⁸ HORNBOSTEL (2000). El acero corten es una aleación de acero con diferente proporción de cobre, níquel, cromo o fósforo, de acuerdo con las características físicas y químicas que se quieren conseguir (color, oxidación, etc.). Es un material pensado para usarse en la intemperie, porque crea una película de oxidación protectora en la superficie impermeable al agua que le protege contra la contaminación atmosférica (en ambientes demasiado agresivos hace falta aplicar un tratamiento anticorrosivo). Se ha usado en la construcción arquitectónica y debido a sus características ha sido un material muy empleado en la escultura contemporánea. El término corten proviene de la marca

en levitación, suspendida de una alta estructura de acero inoxidable. El orden geométrico que predomina en esta obra no impide que sus formas incluyan referencias claras al torso y a las alas de la figura legendaria que se alude, formas que se presentan en estado de fusión y de metamorfosis. Se trata de unas formas curvas que obligan al espectador a prolongar la mirada desplazándose en torno a los volúmenes, multiplicando los diversos puntos de vista desde los que se puede contemplar esta pieza singular. A otro respecto, la estructura de elevación y los cables de sujeción delimitan una especie de recinto envolvente y transparente en torno a la figura central. Ello supone un enriquecimiento de la dimensión espacial de la pieza, situándola en terrenos próximos a la instalación⁵²⁹.



Ícaro. Centro cultural Conde Duque, Madrid.

Zenón, (Cat.nº73), tras estar expuesta en el M.E.A.C. y trasladada al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que la cede en depósito, en 2001, se instala en el Museo de Escultura al Aire Libre de Leganés. Escultura en acero corten cuya composición define Marín-Medina como ñun conjunto -entre arquitectónico y orgánico- que acumula bloques poderosos, cuyas formas están dibujadas por líneas profundas, incisivas, y al mismo tiempo delimitadas por aristas muy finas. Un sentido firme de criterios clasicistas, tales como orden, proporción, rigor formal en la fragmentación, equilibrio en la composición, valoración de las condiciones estéticas propias del material utilizadoí , todo ello proporciona serenidad, quietud y presencia rotunda a la obra⁵³⁰.

comercial estadounidense Cor-Ten®, con la que este tipo de acero fue comercializado desde 1933, p.37. Véase www.intes.es/acerocorten.htm.

⁵²⁹ MARÍN-MEDINA (2005b), pp.58-59.

⁵³⁰ MARÍN-MEDINA (2005), p.60.

Precisamente empleará el acero corten, uno de los materiales más utilizados en el arte contemporáneo en escultura y también en arquitectura debido a que se trata con una composición química que le da unas características especiales a la oxidación para proteger la pieza realizada frente a la corrosión atmosférica sin que pierda sus propiedades mecánicas. La oxidación de este acero crea una película de óxido impermeable al agua y al vapor de agua que impide que la oxidación del acero prosiga hacia el interior de la pieza. Posee un color rojizo anaranjado característico por su alto contenido en cobre, cromo y níquel; según el nivel de oxidación el color cambia de tonalidad.

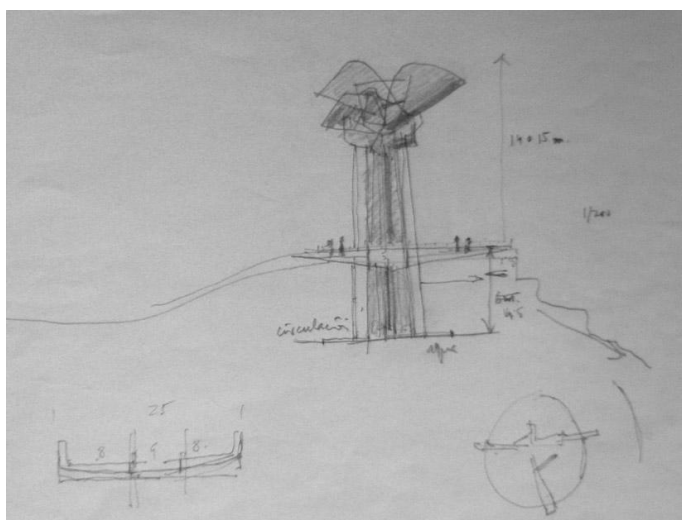
José Luis Sánchez recibe un encargo por parte del Ayuntamiento de Almansa para la celebración del 300 aniversario de la famosa Batalla de Almansa en la Guerra de Sucesión española de 1707. Dotada de función urbanística para una rotonda, la escultura, *La paz aupada*⁵³¹, (Cat.nº102) alude a una estilización de unos brazos que se elevan alzando una paloma en sus manos como símbolo de paz en contraste con la conmemoración de una batalla.

Vuelve a recurrir, como hará en numerosas ocasiones, al acero corten. Una vez concebida la idea, ésta se materializa en maqueta en cartulina blanca coloreada con grafito, betún de Judea y cera con polvos de talco para conseguir la apariencia del óxido. Cuando se confeccionó hubo que pensar el desarrollo en superficie de los planos de corten curvos y rectos, que se fuerzan por procedimientos de calderería y batido del material, lo cual encarece el proceso de elaboración. Se desglosan las piezas y se realizan plantillas de cada pieza a tamaño reducido y luego se escanean para lograr la escala natural definitiva. Con estas plantillas definitivas (en papel o en cartón) se facilita el recortado de las chapas de acero; los planos rectos se cortan en guillotinas y los curvos en una sierra continua de cortar metales. Estas piezas aplantilladas se someten a plegados o curvados mediante máquinas plegadoras o curvadoras, respectivamente. Para lograr el grueso aparente, y poderlo encajar económicamente, se finge el grosor realizando unas armaduras de hierro forradas por planchas de acero corten de distintos grosores (entre 3 y 6 milímetros). Hay piezas sencillas y dobles según la función que desempeñen dentro de la escultura; la determinación de qué piezas van a ir conformadas por una plancha y cuáles van a llevar un armazón de hierro forrado por acero corten lo va sugiriendo la propia obra durante su ejecución. Posteriormente se lleva a cabo la soldadura eléctrica con electrodos del mismo material para soldar los cantos y construir cada pieza. Estas piezas se unen en un taller de

⁵³¹ F. SIMÓN: «La escultura La Paz aupada, de José Luis Sánchez, conmemora la Batalla de Almansa», *La Verdad*, Almansa, 17-4-1999; L. BONETE PIQUERAS: «La Paz aupada de José Luis Sánchez», *La Tribuna*, Almansa, 23-4-1999, pp.22-23.

construcción metálica no industrial y la unión definitiva se puede hacer *in situ*, sobre todo cuando se trata de obras de gran formato como ésta.

Al principio las piezas se sueldan por puntos⁵³², por si hay que hacer modificaciones. El cordón de soldadura queda visto o se lija con una radial mecánica. Para unificar la unión, a veces se precipita la oxidación. Aquí no se aceleró el proceso de oxidación, de ahí que se observe (en la imagen con la pieza ya montada) la unión de las distintas planchas porque cuando salió de la fundición todavía estaba sin oxidar. Como iba a estar expuesto a las condiciones atmosféricas, con el tiempo se lograría esa pátina uniforme de oxidación, como así ha ocurrido.



Boceto para *La Paz aupada*.



Transporte de las distintas piezas que conforman la obra.

⁵³² V.V.A.A. (1997a). El soldador eléctrico por puntos une dos planchas de metal por presión y temperatura gracias a una máquina compuesta por un transformador eléctrico con dos brazos rematados en electrodos de cobre que se ponen en contacto cuando se procede a unir las planchas haciendo soltar una descarga en el punto previsto que permite fusionarlas, p.108



Montaje *in situ* de la obra.



Inauguración de *La Paz aupada*

Una muestra más de la predilección de José Luis Sánchez por el acero corten como material de trabajo para obras de grandes dimensiones incorporadas en exteriores es la realización *ex profeso* de cuatro esculturas para su reciente exposición en el Museo Antiguo Convento de la Merced (Ciudad Real): *Barataria* (Cat.nº133), *Clavileño* (Cat.nº120), *Vandelvira* (Cat.nº122) y *Ontur* (Cat.nº123).

A lo largo de este sucinto recorrido hemos comprobado, rescatando las palabras de Marín Medina, su òpoética constructivista, dentro de un lenguaje muy personal, trabajando en materiales muy diversos, cuyas formas muy limpias, definidas por poderosas líneas de arista, incluyen referencias orgánicas, instrumentales y arquitectónicas⁵³³.

2.3. Relieves.

Como veremos las plazas y jardines no son los únicos espacios públicos con esculturas. òLas fachadas y áticos de distintos tipos de edificios óviviendas, bancos, sedes de empresas, almacenes, oficinas, comercios, etc.- han sido con frecuencia espacios utilizados para colocar escultura. Esta circunstancia obliga al escultor a ajustarse a un espacio previamente diseñado por el arquitecto aunque, a veces, también es una labor conjunta. Las entidades privadas prefieren las fachadas de sus edificios decoradas con esculturas que les den más vistosidad y personalidad, siendo por lo general lugares de especial integración-relación entre escultura y arquitectura. Son esculturas de grandes dimensiones que recorren sus fachadas y que hacen resaltar el edificio en el que se encuentran dichas entidades⁵³⁴.

Entre 1966 y 1969 trabaja en varias ocasiones para El Corte Inglés con el arquitecto Luis Blanco Soler⁵³⁵, quien, entusiasmado con el relieve de la calle de José Abascal (Cat.nº15), elaborado aprovechando restos de canterías, solicita a José Luis Sánchez que estudie el despiece de la fachada de El Corte Inglés de la calle de Preciados de Madrid (Cat.nº34). Realizado en acero inoxidable y diversas piedras calizas alternadas, ciñéndose al logotipo que todos identificamos, configura unas grandes extensiones de mural que requerían un trabajo mental, de diseño, por parte de José Luis Sánchez pero que eran ejecutados en un taller de metalistería.

⁵³³ MARÍN-MEDINA (2005a), p.12.

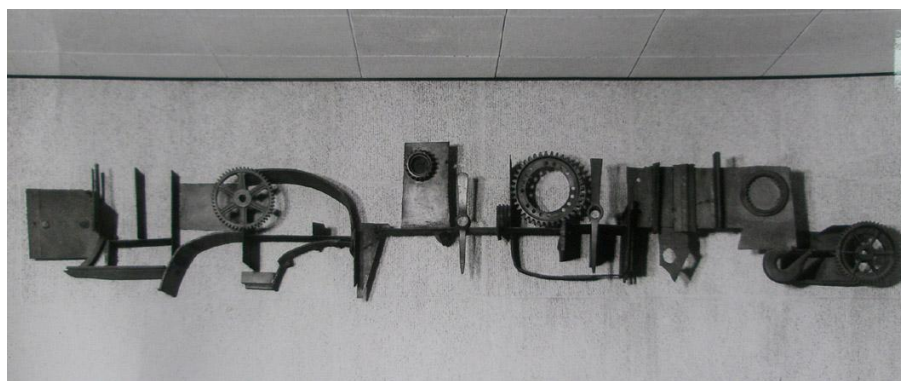
⁵³⁴ RODRÍGUEZ PELAZ (2001). òJunto al Banco Urkijo, convertida casi en emblema del mismo, el Mascarón de Proa de Néstor Basterretxea, y junto al BBVA el *Elogio del hierro III* de Eduardo Chillida, la fachada del Corte Inglés es recorrida por la escultura diseñada por José Luis Sánchez, así como la del Banco Luso-Español^o, p.234.

⁵³⁵ Luis Blanco-Soler (1896-1988) estudió en la Escuela de Arquitectura de Madrid, villa en la que trabajó preferentemente. Obras suyas son el hotel Wellington y varios de los edificios de los grandes almacenes de El Corte Inglés (en Madrid los de Preciados, Goya y Castellana). Era director de la Academia de Bellas Artes, miembro del Instituto de España y de la Fundación Ramón Areces, que publicó en 2004 *Luis Blanco-Soler. Tradición y modernidad*, de Silvia Arbaiza Blanco-Soler, autora de la tesis *Luis Blanco-Soler: 1896-1988*.

ARBAIZA BLANCO-SOLER (2004). Revolucionó la tipología del Gran Almacén en España; òla reforma de una pequeña tienda ubicada en la calle Preciados llamada El Corte Inglés, le llevó a convertirse en el arquitecto de la Entidad hasta el cierre de su estudio en 1973 [í] estos grandes almacenes se convirtieron pioneros en su estilo, p.18.

Para El Corte Inglés de Bilbao (Cat.nº33), se convoca un concurso; la propuesta de Pablo Serrano, no se materializa por la falta de un entronque con la ciudad y por el empleo de un material costoso como el bronce. Gana el concurso José Luis Sánchez con su empleo de hierros de desguace interpretando la ría de Bilbao; un canto al quehacer metalúrgico de esta ciudad. Con esa chapa de hierro de desguace soldada resultante de los desechos generados por la civilización industrial construye unos elementos abstractos que se desarrollan a modo de gran muro vertical abarcando toda la altura de la fachada. No es la primera vez que vemos en la obra de José Luis Sánchez el empleo artístico de hierros de desguace soldados, donde ñse hacen patentes la materia, la textura propia del hierro, su aspereza, el óxido y la discontinuidad de las tensiones, lo mismo que su disposición frontal, un cierto barroquismo, la preferencia del autor por los colores negros [í] En este relieve José Luis Sánchez puso de manifiesto cómo el hierro había dejado de ser un material inexpresivo y de una ciencia mecanizada, para ser integrado en un espacio arquitectónico-social y convertirse en un producto estético digno de ser admiradoö⁵³⁶.

Ya en 1964 Camón Aznar presentaba el ingenio mostrado en el friso de chatarra realizado para un banco Guipuzcoano de Bilbao en 1963: ñí la más certera y convincente sensación de motor, con toda la belleza de los motores ya cantados en los manifiestos futuristas, se hallaría en la sugestiva ideación de José Luis Sánchez, que a su articulación de piezas de apariencia tecnicista une su policromía natural. Y tal es la tónica del escultor, al que el hierro obliga a respetar sus diseños de motores funcionandoö⁵³⁷.



Maqueta del relieve para el Banco Guipuzcoano de Bilbao.

Una misma sensación presentan el relieve que realiza para Méjico (Cat.nº9): ñí todo un campo de esculturas, en las que las ruedas dentadas juegan un cometido muy

⁵³⁶ ARBAIZA BLANCO-SOLER (2004), p.253.

⁵³⁷ CAMÓN AZNAR (1964), p.23.

principal, podemos intuir que esa energía es la plástica, a despecho de la evidente rebelión del hierro y de su exigencia de maquinismo a toda costa, de integración útil⁵³⁸.

Trabaja encajando volúmenes y planos de chapa de hierro en la fachada del hotel Villa de Bilbao (Cat.nº57) con el arquitecto Álvaro Líbano, quien, con ocasión de la exposición de José Luis Sánchez en la Galería Lúzaró de Bilbao, nos llama la atención sobre su obra ñncorporada a la vida, a la arquitectura, al latir del paso de cada día, trabajando desde el proyecto, ñí para llevar a cabo, sin perturbar con divismos gratuitos, el difícil empeño de hacer la convivencia ciudadana más bella⁵³⁹. Pionero en la integración de las artes, José Luis Sánchez recordaba cómo trabajó con entusiasmo ñen ese siempre difícil hermanamiento de las artes, tratando de equilibrar aquellos inmensos bloques necesariamente ciegos, animando sus implacables fachadas⁵⁴⁰. Como sucede en muchas ocasiones al transformarse el edificio la obra queda descontextualizada o, como en este caso, se destruye al convertirse en un hotel NH.

En el interior del Banco Zaragozano para la inmobiliaria Banzano, sede del Banco Zaragozano en Madrid crea un relieve de mármol travertino y aluminio (Cat.nº63).

Se trata de una transposición material de precedentes relieves realizados en hormigón a piedra. José Luis Sánchez parte de una maqueta a escala 1/20 en yeso y tablero que recrea el ambiente en el que se encuentra el relieve, teniendo en cuenta incluso la iluminación porque la luz juega un papel fundamental en la apreciación de la escultura. Reconstruye la estructura general para situar la pieza y luego no andar con dudas en el momento del montaje, porque lo complicaría mucho.

El artista se traslada a la cantería, depósito de los canteros donde la piedra, cortada, se transforma y se industrializa para ser empleada en la construcción. De los bloques ya laminados y troceados, aptos para la arquitectura, José Luis Sánchez escoge los gruesos apropiados para el relieve que tiene pensado llevar a cabo. ñLejos quedan los tiempos en que Miguel Ángel acudía a la cantera para seleccionar y dirigir el corte de un bloque. Normalmente, el escultor actual debe conformarse con los que el mercado le ofrece antes de ser aserrados en estrechas láminas destinadas a la arquitectura⁵⁴¹.

Partiendo de la maqueta diseña varias plantillas, numeradas para saber exactamente su ubicación, en papel de embalar. Adecuándose al material del que dispone, traspasa las plantillas a la piedra. El mármol travertino se corta industrialmente sobre plantillas con algunas zonas talladas en planos inclinados, cóncavos y convexos siguiendo

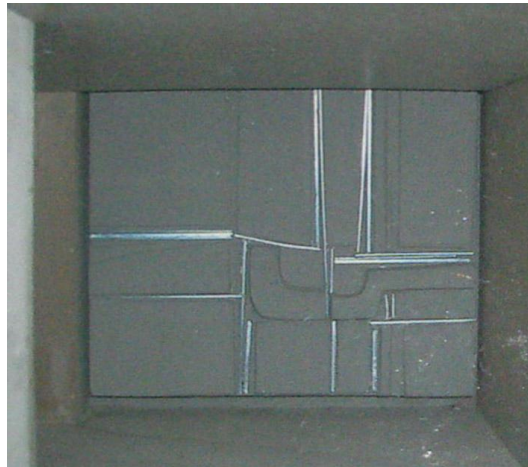
⁵³⁸ Ididem.

⁵³⁹ LÍBANO (1976), p.3.

⁵⁴⁰ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1988), p.73.

⁵⁴¹ SANTAMERA (2003), pp.34-35.

un criterio como de mosaico gigantesco. Son piedras lisas con diferentes volúmenes con intercalación metálica, planchas de acero inoxidable, en algunos casos. Aunque trabaja con plantillas previamente elaboradas, su trabajo está limitado y acomodado al material que existe, y con presupuestos económicos que obligan a una sencillez de medios.



Maqueta para el relieve del Banco Zaragozano, 1977.



Maqueta.



Laocoonte, La Moraleja. Madrid.

El arquitecto Kaufman encarga un gran relieve y una puerta para su vivienda de La Moraleja de Madrid a José Luis Sánchez, quien emplea mármol de Macael y latón pulido para su construcción. Cuando la vivienda es adquirida por los Thyssen, el arquitecto José Medina acomete la reforma de la misma, y gracias a la amistad que le une con José Luis Sánchez le hace saber que los nuevos propietarios desean deshacerse de dichas obras porque no encajan con el resto del ambiente. De esta forma José Luis Sánchez se hace cargo de su obra, de su traslado y almacenaje y, para asegurar su perdurabilidad en el tiempo y su buen estado de conservación, oxida el latón de *Laocoonte* (Cat.nº87). Recurre a los fragmentos en vivo, la aspereza y el óxido del metal, tan usual en los primeros relieves, y al mármol jugando con el contraste de la rotura natural, sin refinamiento del material acentuando su vigor y pureza. Precisamente en los relieves de mármol busca la piedra rota de esa forma aprovechando el material de deshecho de la cantera, los trozos de los costeros con los que compone su obra.

Tras diversas visicitudes el relieve se expone en el centro cultural Conde Duque de Madrid, y tras llamar poderosamente la atención del coleccionista de arte Pere Serra lo adquiere para su gran colección de escultura en el jardín de su casa en Palma de Mallorca.



Ártica, 1986, mármol de Carrara.

Aunque José Luis Sánchez concibe las puertas como una transposición utilitaria de los relieves, en ocasiones la puerta pasa a ser un relieve por sí mismo. Es el caso de la puerta de bronce que realiza para la casa de La Moraleja antes mencionada, que tras varios avatares es adquirida por Quindós para su tienda en León y que actualmente se integra en la fachada del hotel Quindós en León (Cat.nº88).

Ex profeso para la exposición del Conde Duque José Luis Sánchez construye en acero corten y hierro un *Gran Tríptico* (Cat.nº101), que Pere Serra dona para el Museo Es Baluard en Palma de Mallorca, quedando instalado en el interior de la muralla.

La Sede Central de la Lyonnaise des Eaux de París cuenta con varias obras representativas del quehacer constructivo de José Luis Sánchez con acero corten. El relieve *Sura*⁵⁴², y la escultura *Samourai*⁵⁴³, adquiridas por el arquitecto Tessa de Saint Blanquat.



Sura, 1982, acero corten.

El relieve *Friso*⁵⁴⁴ está conformado con un similar tratamiento de planchas de corten.



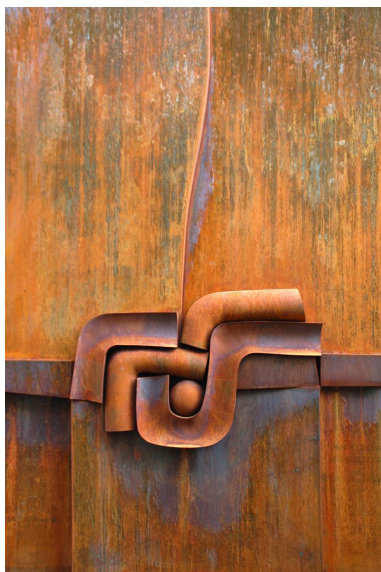
Friso, 1992, acero corten.

⁵⁴² *Sura*, 1982, acero corten, 220 x 245 cm. Sede Central de la Lyonnaise des Eaux, París. Este relieve es la ampliación del relieve *Sura*, 100 x 115 cm. 1982, en acero corten del Polígono Industrial Química del Nalón, Asturias. Exposición: *José Luis Sánchez. Esculturas/relieves/medallas*, Museo Barjola, Gijón, 1990. Bibliografía: SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986), p.41; CAMÍN (1990), p.29; MOLINS (1998), p.46; V.V.A.A. (2010a), p.149.

⁵⁴³ *Samourai*, 1982, acero corten, 180 x 220 x 100 cm. Sede Central de la Lyonnaise des Eaux, París. Realiza otro *Samourai* en acero inoxidable (Colección Tote Mannes). Exposición: José Luis Sánchez, Artcurial, París, del 21 septiembre al 29 octubre de 1983. Bibliografía: VALLIER (1993), p.55.

⁵⁴⁴ *Friso*, 1992, acero corten, 87 x 190 cm. Colección particular. Puerta de Hierro, Madrid. Exposición: *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998. Bibliografía: MOLINS (1998), p.87; V.V.A.A. (2010a), pp.146-147.

De acero corten es *Retablo de Maese Pedro*⁵⁴⁵, que pertenece a la colección particular de Bernardo Quetglas en Palma de Mallorca, así como el relieve *Ruidera*⁵⁴⁶. Los títulos que las singularizan, homenajes o sugerencias a imaginarios literarios o históricos con raíces regionales, nos remiten a la creación *ex profeso* de cinco obras de grandes dimensiones destinadas a cada una de las cinco provincias de Castilla-La Mancha para la reciente exposición *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor* que tuvo lugar en Ciudad Real pero que en un principio se planteó itinerante⁵⁴⁷.



Ruidera, 2007, acero corten.



Retablo de Maese Pedro, 2007, acero corten.

Bien podría entenderse en este punto la explicación que ofrece el crítico de arte Cirilo Popovici con motivo de la exposición de José Luis Sánchez en Rayuela cuando se le

⁵⁴⁵ *Retablo de Maese Pedro*, 2007, acero corten, 220 x 476 x 50 cm. Colección B. Quetglas, Palma de Mallorca.

⁵⁴⁶ *Ruidera*, 2007, acero corten, 300 x 200 x 50 cm. Colección B. Quetglas, Palma de Mallorca. Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), p.309.

⁵⁴⁷ Véase RUIZ TRILLEROS (2010b), pp.301-311.

pregunta qué es para él un relieve: «En una caja colocada sobre la mampara, hay unos fragmentos pétreos, cortados en lo vivo de la roca y donde la materia se presenta con toda su estructura genética. El corte es tan acertado que los accidentes fortuitos y las porosidades de la superficie ó con sus infinitas variaciones, según la postura del espectador- ofrecen una lectura diría geológica de la obra. La agresividad paleolítica del material encuentra, sin embargo, su contrapunto en la figura, diría ahora neolítica que representan otros fragmentos que hacen juego con los bloques en vivo. Esta vez, las formas denotan una semántica coherente, pero cuyo significado aumenta a medida que la lectura incluye también a estos bloques, pues los significantes de unos se vuelven los los significados de otros, y recíprocamente»⁵⁴⁸.

Recogido en diversos catálogos con el título *Eolo* (Cat.nº70) es el relieve de acero corten realizado en 1980 para ocupar la pared de una de las cafeterías en la antigua terminal del aeropuerto de Barajas de Madrid; posteriormente trasladada al punto de encuentro de la Terminal 1, en una zona poco visible y mal iluminada. «Con sus planchas de acero rosadas, tornasoladas, José Luis Sánchez acarrea la compañía de la luz, que es la que le da volumen decisivo al relieve de su corten oxidado. Lo mural se compadece siempre muy bien con la ambición de este artista, que consigue armonizar lo grandioso y lo íntimo, que a la torrencial fuerza de sus construcciones acierta a añadir siempre un toque de exquisito cuidado por el que se pronuncia un sentimiento de poesía fraterna»⁵⁴⁹.

Para el complejo deportivo del Real Automóvil Club de España de Madrid, proyectado por los arquitectos José A. Domínguez Salazar, Carlos de Miguel y José Luis Sanz Magallón, realiza un relieve (Cat.nº28) de hormigón plateado y piezas cromadas de automóviles, «í una obra dentro de las corrientes escultóricas más actuales norteamericanas y alemanas, que pone un toque necesario de nuestros días en la sobriedad ambiental el Club»⁵⁵⁰.

José Luis Sánchez, en su búsqueda de la integración de la escultura en el ámbito cotidiano, está constantemente investigando y ensayando con su propia obra en entornos que antes no le eran los habituales. La presencia de su arte en edificios, oficinas, parques y plazas hace que éstos adquieran una categoría estética que antes ignoraban.

⁵⁴⁸ POPOVICI (1977), p.81

⁵⁴⁹ JIMÉNEZ (1982), p.9.

Composición es el título que podemos leer en una placa que acompaña al relieve.

⁵⁵⁰ RAMÍREZ DE LUCAS (1967), p.10.

A continuación veremos cómo José Luis Sánchez supo aprovechar el carácter recio y macizo del hormigón⁵⁵¹ aplicado a la arquitectura. Material que también empleó en muchas ocasiones Henry Moore, quien pensó que õí debía investigar el uso del hormigón para crear esculturas por si en el futuro me apetecía vincular una escultura a un edificio construido con él. El primer método que probé para trabajar el hormigón consistió en revestir con ese material un armazón y, acto seguido, lijarlo con las manos hasta que se hubiera secado. Tenía que hacerlo muy rápidamente, porque, al secarse, el cemento y el árido arenoso con el que estaba mezclado quedaban tan duros que todas las herramientas que utilizaba se desgastaban. Luego intenté fundirlo⁵⁵².

Para el albergue de osos pardos (Cat.nº42) dentro del conjunto de edificios del Parque zoológico de la Casa de Campo⁵⁵³ de Madrid inaugurado en 1972, José Luis Sánchez acomete una escultura construida con hormigón visto con una evidente concepción arquitectónica, õde áspera textura leñosa⁵⁵⁴. El hormigón se adapta y configura õlos más variados recintos que obtienen de su uso sabio y generoso, una seña de identidadõ. El arquitecto Javier Carvajal, en colaboración con Julián Colmenares, deja patente lo aprendido con Alvar Aalto: õlo importante para un arquitecto es hacer la mejor arquitectura posible, con aquello que le es posible; no en apuntarse a un determinado movimiento, para encadenarse a sus normas. Lo que importa es servir y resolver

⁵⁵¹ Mª I. SÁNCHEZ BONILLA: õAplicaciones del cemento en la creación de esculturas. Fibrocemento vaciado, construcciónõ, en *Escultura Hechos*, Tenerife, 1993.

Al mortero de cemento se le llama generalmente en la construcción hormigón u hormigón armado, que es el que integra armaduras de hierro o acero para aumentar su resistencia a la flexión y a la racción debido a la buena adherencia entre ambos materiales. Con el uso de armazones metálicos (o la incorporación de fibras de vidrio y amianto al mortero) el elevado peso específico del material ya no es un inconveniente porque se puede trabajar con grosores inferiores a un centímetro y, por lo tanto, la forma escultórica no ha de ser necesariamente un bloque. El hormigón es, básicamente, cemento fraguado con agua y áridos (arena, grava, pequeñas piedras); a veces se añade a esta mezcla pequeños componentes como aceleradores (o retardadores) del fraguado y sustancias para colorearlo cuando sea preciso. El cemento una vez fraguado constituye un sólido de características parecidas a las formaciones pétreas de las que proviene. En su fase líquida permite la ejecución por colada, y por tanto se adapta a cualquier forma que pueda quedar contenida en un encofrado o en un molde. Los morteros de cemento pueden ofrecer infinidad de caracteres visuales y táctiles; se puede variar el color, el nivel de porosidadí enriqueciéndose así sus posibilidades expresivas. En cuanto a sus tratamientos superficiales, es un material agradecido. Durante los primeros días es relativamente blando y permite repasar el volumen general de la obra, y según va endureciendo ofrece posibilidades de detalles y pulimento, también se puede tallar y patinar, pp.39-55.

⁵⁵² J. HEDGECOE: *Henry Moore. Una visión monumental*, Taschen, Colonia, 2005 [1ªed.1998], p.79.

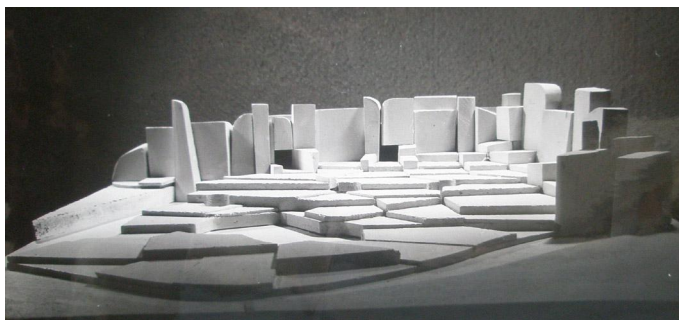
⁵⁵³ <http://www.zoomadrid.com/historia.php>. El Zoo de Madrid tiene su origen en la antigua Casa de Fieras del Retiro, fundada hacia 1770. El verdadero motor y creador del nuevo zoo de Madrid fue el ingeniero de caminos D. Antonio Lleó de la Viña, bajo cuya dirección y coordinación se construyeron las actuales instalaciones. Apartándose de los conceptos de falso naturalismo aplicadas por otros zoos, se utilizó el hormigón como material noble en un proceso de integración con el entorno y con los elementos de jardinería que lo adornan, en una síntesis estética que se va revalorizando con el paso de los años.

⁵⁵⁴ URRUTIA (2003), p.492.

problemas, no servirse de ellos ni crearlos⁵⁵⁵. En la maqueta queda patente cómo el estanque y las distintas plataformas están tratadas como un escultura, una gran escultura con una función arquitectónica puesto que se trata de un recinto para albergar a los osos. Nuevamente la maqueta marca la génesis y el desarrollo de la obra.



Maqueta: vista aérea.



Maqueta.

Vemos cómo el hormigón armado ha desplazado a la piedra. ¡Acelera la construcción. Tiene una calidad especial, puede ser trabajado con facilidad, ya que admite el picado y abujardado; en algunos casos abarata la obra y, fundamentalmente, es un material actual de una enorme belleza, todavía por descubrir⁵⁵⁶. No en vano, el arquitecto Auguste Perret hizo del hormigón un material estéticamente aceptable⁵⁵⁷ encontrándole un lugar dentro de los conceptos estructurales y arquitectónicos.

Los relieves de la Casa del Cordón de Burgos (Cat.nº80), el de la sede de Prensa Española en Madrid (Cat.nº83) y el mural de 20 metros que recorre la fachada de la Diputación Provincial de Albacete (Cat.nº85) son claros ejemplos del empleo del hormigón como material capaz de ofrecer una gran plasticidad escultórica ¡por su ductilidad,

⁵⁵⁵ Véase M. DEL VAL: ¡A hombros de gigantes!, en V.V.A.A. (1998d), p.46.

⁵⁵⁶ SÁNCHEZ ROBLES (1970), p.8.

⁵⁵⁷ BANHAM REYNER (1985), p.55.

Ya a comienzos del siglo XX los arquitectos como Auguste Perret (1874-1954) emplearon el hormigón como material noble, sin disimularlo, como un material estéticamente aceptable que podía tener un lugar dentro de los conceptos estructurales y arquitectónicos.

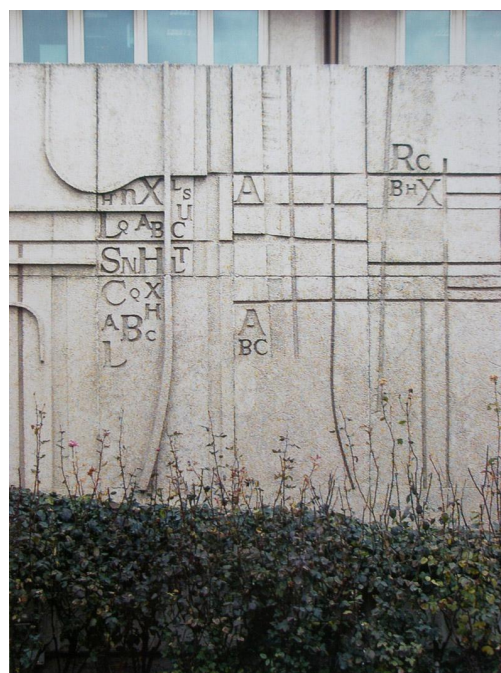
conseguida al poder adaptarse a cualquier molde vaciando en él las formas más caprichosas, junto a la posibilidad de crear grandes masas pesadas y sólidas, que contrastan con la aparente ligereza de las estructuras de acero, transparentes y livianas, así como la capacidad de dotar a sus superficies de diferentes texturas mediante procedimientos tan escultóricos como golpear su superficie con cinceles, bujardas y martillos hasta conseguir acabados propios de la estatuaria en piedra, conducen a un nuevo predominio de los caracteres formalistas a finales de los años cincuenta, que se desbordarán en la posmodernidad⁵⁵⁸.



Traslado, colocación y montaje de los distintos módulos que componen el relieve de hormigón, *Homenaje a Gutenberg*, sede de Prensa Española. Madrid, 1988.



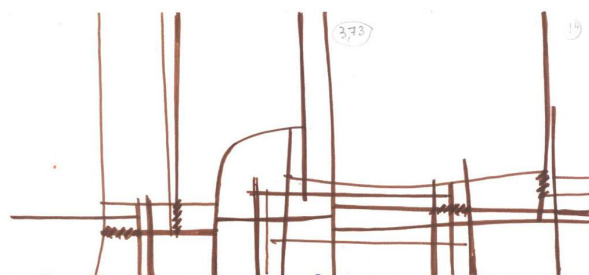
Colocación *in situ* del relieve.



Detalle de *Homenaje a Gutenberg*.

⁵⁵⁸ MADERUELO (2008), pp.59-60.

Se llevan a cabo mediante un proceso similar que resultaba innovador en aquel momento y que consiste en realizar relieves con un sistema de planchas. Primero se dimensiona la idea teniendo en cuenta las proporciones de alto y ancho, ajustándola dentro del lugar en el que va a ser instalada, con sus límites geográficos y físicos. Se realiza un boceto, que hace las funciones de maqueta, mediante el sistema de estampación en plancha de barro, texturado según lo ideado para luego hacer una colada; es decir, ese barro sirve de molde a la posterior lechada de escayola. La impronta que queda en el barro resulta ser la inversa y el negativo del volumen, es decir, lo que es en negativo va en positivo en la realización y los elementos aparecen a la inversa, como vistos con un espejo. Todo debe estar modulado para desarrollar el argumento con relativa elasticidad. Ese boceto sirve luego de guía para hacer el molde definitivo. Trabajar en negativo y no en positivo es una ventaja porque permite eliminar etapas, ahorrando tiempo y material.



Dibujos y apuntes preparatorios para el relieve de la Casa del Cordón de Burgos, 1986.



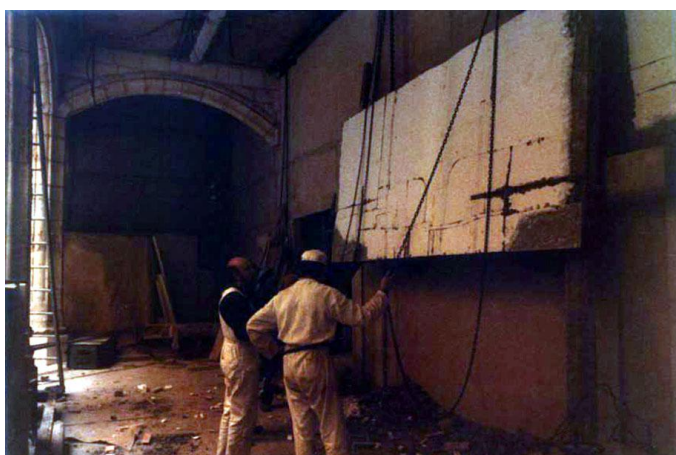
Teniendo muy presente que las planchas sean susceptibles de transportar, lo experimentado en boceto se desarrolla a tamaño natural. Se sacan plantillas y se recortan superponiendo planchas de poliespan de distintos gruesos y densidades; en ocasiones se aprovecha su granulación alterando la textura con diversas herramientas. Se elaboran cajas de encofrado⁵⁵⁹ por la empresa constructora a pie de obra, en las cuales se sitúan contramoldes de poliespan a tamaño natural 1/1, que actúan de moldes de la masa de hormigón. Sin necesidad de aislantes se sujetan a un encofrado de madera, sencillamente superponiendo una malla de construcción de hierro, un trenzado de ferrallista usado en las armaduras de la construcción, una malla que suele llevar unos colgaderos que quedan fuera de la masa y que permiten alzarlo. Con una hormigonera o a mano, dependiendo del

⁵⁵⁹ V.V.A.A. (1997a), p.133.

volumen, se vierte el hormigón (cemento de klinker mezclado con áridos según la textura deseada, coloreado, granulado, etc. normalmente con el uso de acelerantes) sobre las cajas-cofre para armar cada uno de los módulos de 5 x 2 metros de tamaño. Posteriormente, tras el fraguado, se desencofra cada módulo levantando los colgaderos. El hormigón resulta el positivo de la madreforma del poliespan, que, de esa manera, queda inutilizado; se desprende con facilidad y se limpia con cardas. Una vez colocados en su sitio se repasan con la intervención directa del artista. El hormigón se trabaja herramientas propias de la construcción y de la albañilería, es decir, con limas, peines y martinilla como si fuera talla de piedra porque al fin y al cabo es una piedra reconstruida.



Preparación de las planchas de poliespan en los encofrados de madera.



Colocación de las distintas partes que configuran el relieve de hormigón.



Detalles del relieve que recorre perimetralmente el interior del claustro, Casa del Cordón. Burgos, 1986.

En la Casa del Cordón de Burgos⁵⁶⁰, la nueva sede de la Caja de Ahorros Municipal de Burgos, José Luis Sánchez acordó con el director de las obras, Fernando Moreno Barberá, optar por la solución de hormigón, acorde con el criterio empleado por la dirección facultativa en todas las zonas del edificio en que se ha diferenciado la parte histórica con la parte funcional o actual. Con estas premisas, crea un enorme friso en hormigón con un tratamiento general de bajo relieve positivo negativo. El claustro de triple planta, cubierto con una enorme celosía de madera y vidrio que le otorga un aspecto dorado, genera un ambiente casi mágico. Se trataba de revestir en todo su contorno la arcada inferior del claustro para habilitar los vanos como oficina bancaria.

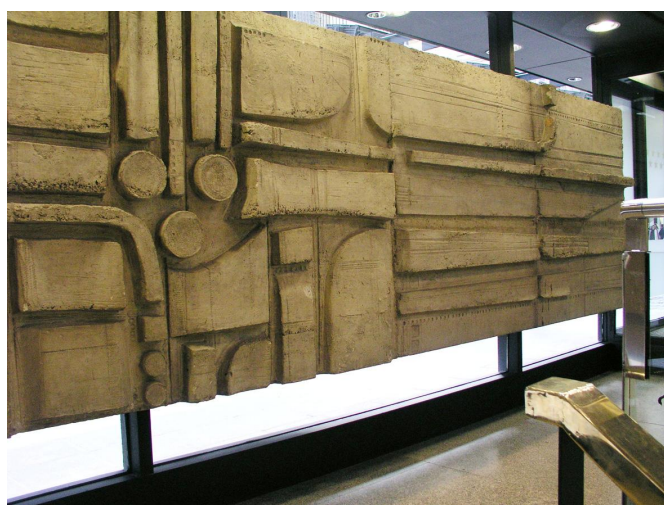
⁵⁶⁰ La rehabilitación de la llamada Casa del Cordón de Burgos fue un trabajo de restauración muy complejo y discutido. Se trataba de convertir el palacio isabelino en la sede central de la Caja de Ahorros Municipal de Burgos, conservando y restaurando el histórico y emblemático edificio, adaptándolo a sus nuevas funciones. A pesar de las numerosas transformaciones que ha sufrido, siempre se han respetado los elementos más significativos de esta construcción de fines del siglo XV, perteneciente al Condestable de Castilla don Pedro y su mujer doña Mencía. Véase A.C. IBÁÑEZ PÉREZ: *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos, 1987.

Se pretendía que en ese friso se relatase la historia del Cid. Límites económicos y elección de José Luis Sánchez terminaron por alcanzar un desarrollo de casi 100 metros de longitud, tomando como motivo el cordón que caracteriza el edificio histórico; solucionando la composición compleja de todo el relieve, simplificando el ritmo de un mismo tema variante.



Claustro de la Casa del Cordón de Burgos.

Nuevamente, José Luis Sánchez implica la práctica escultórica en los procesos arquitectónicos. A partir de una investigación modular se atiende a un planteamiento constructivista de la práctica escultórica⁵⁶¹.



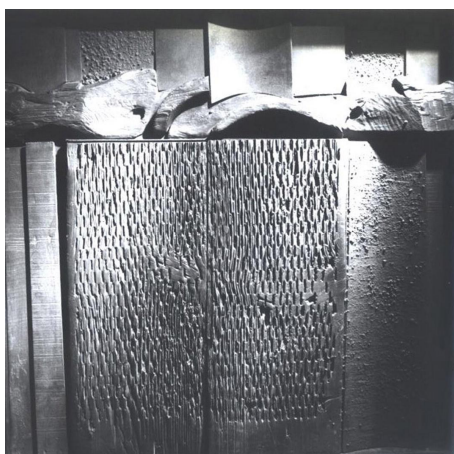
Relieve, 1966, hormigón, Carrera de San Jerónimo. Madrid.

⁵⁶¹ Véase REVILLA UCEDA (1976a).

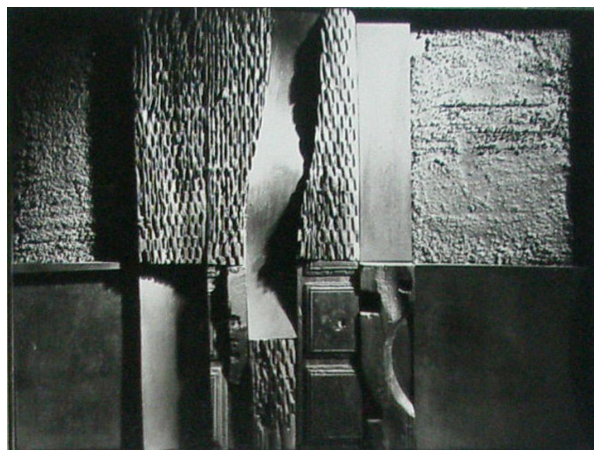
Empleó el hormigón también en un relieve (Cat.nº27) que realiza para lo que era la sede del Banco de Madrid en la Carrera de San Jerónimo de Madrid. A pesar de que la ubicación no ha cambiado, el relieve ha sido modificado. Por un lado se ha colocado en el lateral que da a la calle un panel de metacrilato que indica que el edificio es la Consejería de Hacienda de la Comunidad de Madrid, y por otro, aunque se han mantenido los motivos y expresiones relacionados con la economía (õhaber, debeõí) se han eliminado las letras õMadridõque aludían a su originaria ubicación. Lamentablemente no debe sorprendernos este mal trato de la escultura puesto que ya en el Egipto faraónico los nuevos faraones hacían eliminar cualquier testigo de una anterior dinastía.

En el hotel Príncipe de Asturias (actualmente hotel Barceló Renacimiento), con motivo de la Expo'92 de Sevilla, José Luis Sánchez configura un relieve (Cat.nº97) de grandes dimensiones sobre el descubrimiento de América, donde vuelve a emplear el motivo de la granada, motivos de Itálica y recuerdos de lugares anteriores a la conquista.

En otras ocasiones José Luis Sánchez no deja el hormigón visto, lo altera con módulos metálicos como en el relieve para el hotel Barajas de Madrid (Cat.nº35) encajando chapas de latón y cobre en el hormigón; con aluminio en el relieve (Cat.nº22) del Círculo Catalán de la plaza de España de Madrid-. Y también tratándolo con láminas de oro (comúnmente conocido como lámina de oro alemán, es decir, latón, tratada posteriormente con betún de Judea aplicado y retirado después, con lo cual la textura del relieve ofrece diferentes contrastes) sustituyendo al aspecto conseguido con la fundición y, en el caso de las imágenes para templos, haciendo las veces de los estofados de las imágenes de madera en la escultura tradicional. Con estos márgenes podía experimentar sin tener que recurrir a las técnicas tradicionales logrando los efectos deseados, economía de medios y perdurabilidad con el paso del tiempo.



Homenaje a Miguel Hernández, 1979, madera.



Calanda, 1983, madera.

En su obra queda patente cómo la técnica va posibilitando nuevas formas de arte. Una fidelidad a los materiales, que Mies van der Rohe, aunque referido a la arquitectura, expresaba con estas palabras:

Podemos aprender también del ladrillo. Qué sensible es su forma tan práctica y pequeña, tan útil para cada propósito. Qué lógica en su vinculación, modelo, textura, qué riqueza en sus simples paredes de superficie. Pero qué disciplina impone este material. Así cada material tiene sus características específicas que debemos entender si queremos usarlo. Esto no es menos verdadero que el acero y el cemento. Debemos recordar que todo depende de cómo hacemos uso del material, no del material en sí mismo⁵⁶².

La presencia de la madera en la escultura de José Luis Sánchez es circunstancial, y normalmente aparece como la materia de un objeto encontrado. Este es el caso del relieve que se puede contemplar en el Museo de Arte Contemporáneo de Elche, *Homenaje a Miguel Hernández*⁵⁶³ en el que ha empleado un trillo y un yugo fragmentado. Fragmentos

⁵⁶² RUBERT DE VENTÓS (1963). «We can also learn of brick
How sensible is this small handy shape, so useful for every purpose
What logic is its bonding, pattern and texture
What richness in its simplest wall surface!
But what discipline this material imposes.
Thus each material has its specific characteristics which we must understand if we want use it.
This is no less true of steel and concrete.
We must remember that everything depends on how we use a material, not on the material itself»,
p.112.

⁵⁶³ *Homenaje a Miguel Hernández*, 1979, madera, 208 x 206 x 25 cm. Museo de Arte Contemporáneo de Elche. Exposición: *José Luis Sánchez*, Artcurial, París, marzo 1981; *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril, 1981; *Arte y Arquitectura*, Museo de Arte de Pori, Finlandia, 21 abril al 25 mayo de 1983. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.112. Con el mismo título, en Colección particular, y de 100 x 100 cm., José Luis Sánchez realiza otro relieve con un tratamiento muy similar. Bibliografía: SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986a), p.56; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ 1993a), p.30; V.V.A.A. (2010a), p.97.

de un trillo, un yugo y una puerta de madera dan vida al relieve *Calanda (Homenaje a Buñuel)*⁵⁶⁴.

Fue precisamente la madera un material idóneo para la escultura constructivista, ñque en el momento de su aparición constituyó un atentado contra el concepto mismo de la escultura. Si, de acuerdo con su etimología latina -scolpere-, la escultura resulta de la acción de arrancar la materia sobrante en busca de la obra encerrada en la pieza original, la propuesta constructiva operaba mediante la adición en el vacío de los elementos que la configurabanö⁵⁶⁵.

A escala más reducida trabaja en numerosos relieves, en los que José Luis Sánchez descubre la solución a su deseo de plasmar las tres dimensiones del espacio y el intento de reflejar en una superficie plana cualquier aspecto al alcance de nuestra visión.

En el relieve se pueden aproximar al plano las tres dimensiones y jugar a la vez con la materia y con el tacto. Esto es lo que le llevó a ñinsertar otros materiales más heterogéneos y aprovechar las distintas texturas de los mismos, las roturas naturales de las piedras, de la pizarra, evocando la belleza romántica de las ruinas, de las paredes desconchadas o encaladas, de los estratos geológicosö⁵⁶⁶. Un acercamiento a la pintura por camino escultórico.



Bouquet, 2005, papel sueco, 23 x 23 cm.



Homenaje a Matisse, 2006, papel sueco, 68 x 57 cm.

⁵⁶⁴ *Calanda (Homenaje a Buñuel)*, 1983, madera, 100 x 130 cm. Propiedad de la Junta de Castilla-La Mancha. Residencia, Albacete. Exposición: *José Luis Sánchez*, Artcurial, París, 21 septiembre del 21 septiembre al 29 octubre de 1983. Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), p.96.

⁵⁶⁵ PARREÑO (2000), p.20.

⁵⁶⁶ BARHONA (1994), p.44.

Muy entroncados con la técnica del *collage*, resultan los relieves que realiza con esa técnica mixta en la que tienen cabida materiales tan distintos como el cartón, el papel de embalar o chapas metálicas. José Luis Sánchez es capaz de elevar a categoría artística materiales que están más cercanos al concepto del desecho. Es el caso de *La columna*, relieve de reducidas dimensiones en el que varios botes de hojalata transcriben dicho motivo con sutil sencillez. Incluso se puede permitir un homenaje a la pureza y esencialidad de los bodegones de Morandi en su *Morandiana*.

En esta misma línea de dominio de las posibilidades que ofrece la materia y la propia la naturaleza, no podemos olvidarnos de los relieves elaborados con papel. Estos relieves en papel actúan como ensayos físicos de un trabajo mecánico, dando origen a una obra seriada o convirtiéndose en medio de expresión, trasunto pictórico y matérico de la escultura propiamente dicha. En cualquier caso nunca pierde la dimensión escultórica destacando la textura y el color de los distintos papeles con los que trabaja. Aunque nos puedan recordar a las *Suspensiones* de Chillida están concebidos con una construcción diferente, normalmente como recortables; otros relieves resultan más figurativos o decorativos como es el caso de *Bodegón (Homenaje a Matisse)* y *Frutero y Bouquet*. Aunque José Luis Sánchez no se ha sentido atraído por el hecho de dibujar en un papel, ha sabido dominar a la perfección la tridimensionalidad a través de este material; papel sueco, cartones encontrados o reciclados de variado cuerpo y textura son la materia prima de muchos de sus relieves más recientes. Sus composiciones, a veces a modo de *collage*, presentan planteamientos muy cercanos a su trabajo escultórico; se aprecia en ellos el mismo equilibrio compositivo de los elementos que transmiten esa serenidad expresiva tan característica. La circunstancia de que sean, en general, de menores dimensiones e inferior peso que los relieves realizados en metal, piedra u hormigón facilita el trabajo en cuanto a costes y el transporte; por lo tanto, a la hora de ser expuestos en una galería y adquiridos por parte del público, resultan económicamente más rentables. Con el aliciente añadido de que cada relieve es original; cada fragmento con su corte, doblez o curvatura es irrepetible. Quizá sea también este carácter de unicidad el que despierte un mayor interés y deleite en el público.

Una muestra más de su deseo de experimentar con nuevos materiales es una serie de relieves que recientemente ha llevado a cabo en resina de poliéster. Material que le ha permitido jugar con las diferentes texturas que le ofrecía el modelo de origen (madera o escayola), del que se realiza un molde en silicona que permite multiplicar el original sin mayor dificultad que el que impone la calidad del registro del elastómero. *Omega*, *Nocturno*, *Albor*, *Berenice* y *Circe* son títulos que continúan esa trayectoria de la escultura

de José Luis Sánchez que admira el mundo clásico en toda la extensión de la etimología de la palabra.



Circe, 2009, resina de poliéster, 30 x 30 cm.

3.3 Puertas.

Con el texto con el que José Manuel Caballero Bonald abre el catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Albacete, *Plenitud de la experiencia*, nos adentramos en la puerta. Una puerta que guarda las claves enigmáticas de la imaginación. Detrás de ella, filtrándose por algún intersticio, se barrunta el secreto. Mas nunca se concreta del todo, lo cual es muy de agradecer. Son puertas cerradas, condenadas, clavadas, machihembradas unas con otras. Abrirlas equivaldría a romper el sortilegio, es decir, a ejecutar una acción imposible. Porque ahí está también la general e inviolable cerrazón de una obra que se basta a sí misma, sin necesidad de otra explicación que la de su propia soberanía creadora⁵⁶⁷.

La puerta como tránsito a un espacio desconocido y como relieve que se abre y se cierra, así están concebidas las puertas de Altadis, antigua sede de la Caja de Ahorros de Madrid (Cat.nº69). Realizadas en acero inoxidable⁵⁶⁸, cumplen la función propia de abrir y cerrarse, umbral de paso, y al mismo tiempo se ofrecen como relieve. Un gran relieve que,

⁵⁶⁷ CABALLERO BONALD (1986), pp. 8-9.

⁵⁶⁸ KROUSTALLIS (2008). El acero inoxidable es un acero especial que presenta gran resistencia a la oxidación. En general se reserva este nombre para el acero que contiene cromo y níquel en su composición, en proporciones variadas. El acero con más resistencia a la oxidación es el preparado con un 18-23% de cromo y 6-12 % de níquel- El acero inoxidable se ha empleado desde comienzos del siglo XX en la construcción, así como en la elaboración de gran variedad de objetos, pp-37-38.

sin ser demasiado evidente, se trasforma en dos desde el momento de su apertura. Las puertas se plantean con el mismo rigor geométrico que los relieves y esculturas en los que se distingue la síntesis formal y la elementalidad constructiva de los cuerpos que las componen.



El artista y varios operarios con bocetos para resolver los distintos módulos que construyen las puertas.



Trabajo en un taller de fundición para rematar la unión de las piezas.





Puertas de la Sociedad Altadis, 1980, acero inoxidable, 250 x 650 x 30 cm.

Nuevamente, para dar solución a este problema de diseño construye una maqueta previa en escayola, de escala 1/10, y posteriormente dibujos aplantillados a tamaño natural. Estas puertas están conformadas mediante relieves contruidos a base de módulos, recortados, repujados y posteriormente soldados; partiendo de una chapa de acero inoxidable de 3 milímetros de grosor. Las partes más salientes están dejadas en calidad pulido espejo, mientras que el resto está en calidad mate. Los alabeos y relieves están llevados a su expresión por medio de cilindros curvadores. Se realizan en un taller industrial dedicado a recubrimientos para arquitectura y decoración, bajo la dirección del artista. Las piezas están montadas sobre armaduras tubulares de acero, mecanizado todo ello con goznes potentes para asegurar su función de puertas o de cierre. Cuando las puertas están abiertas componen dos relieves laterales independientes. Realzan el espacio en el que se instauran, no se rompe su finalidad ni el orden compositivo del conjunto. Reflejan el complicado binomio de que la expresión formal más sencilla es bella; con esta purificación de líneas y contornos armonizan forma y función. Estas puertas se podrían ubicar dentro de una visión de la escultura que se aproxima a los enunciados de la Bauhaus, una visión de la escultura como objeto útil. La concepción de unas puertas-relieves como éstas planteaba problemas técnicos que había que resolver porque se imponía que al margen de la belleza de las mismas, se pudieran abrir y cerrar con facilidad⁵⁶⁹. Las puertas son la consecuencia y aplicación directa de los relieves. Una construcción intelectual y material que nos lleva a pensar en la puerta primordial-la intelectualmente contruida porque la natural quizás sea la boca de la caverna- la del trilito, la del dolmen que configura el espacio. Dos piezas verticales sobre las que reposa tendida la que hace de dintel. Hace más de cinco mil años el hombre abrió esa puerta para enterrar

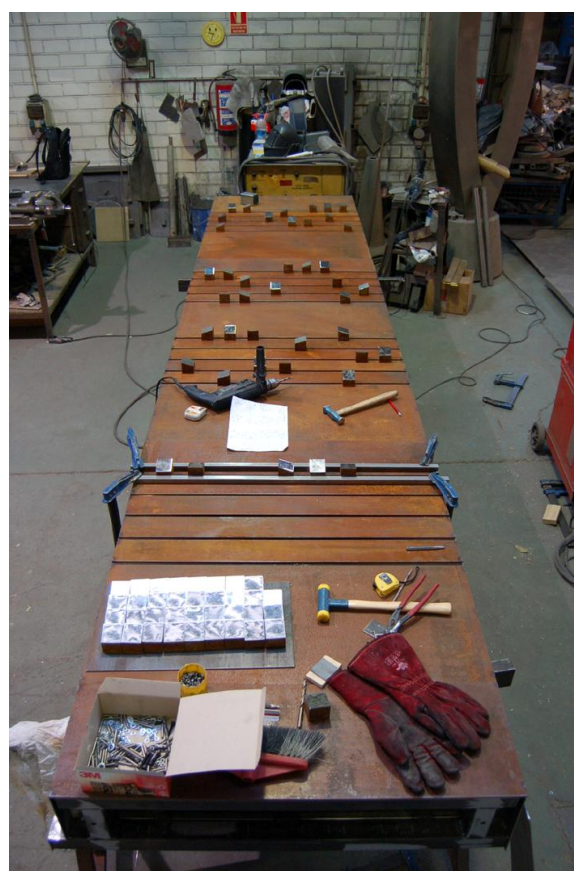
⁵⁶⁹ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993b), p.42.

a sus semejantes y abrirles una puerta al más allá. Aún hoy, no nos hemos sobrepuesto a esa frontera de nuestra existencia y de nuestra ignorancia⁵⁷⁰.

En acero corten y bronce realiza unas puertas en homenaje a Pedro de Ribera (Cat.nº100), autor de los Cuarteles del Conde Duque, para la exposición celebrada en dicho centro cultural en el año 1998. Unas puertas robustas que conviven, en el mismo edificio, con la fachada churrigueresca de este arquitecto español del Barroco.



Maqueta.



Construcción de las *Puertas de la Fundación Albéniz*.

La puerta es el acceso principal para la nueva sede de la Escuela Superior de Música Reina Sofía en la plaza de los Ramales de Madrid; cuyo edificio ñse viste con piedra -granito dorado extremeño- cristal y acero oxidado, materiales todos ellos que se expresan en distintas tonalidades ocreas para coloquiar amigablemente con la gama de colores de la zona⁵⁷¹. José Luis Sánchez en este transitar la arquitectura desde la escultura

⁵⁷⁰ J. VALLEJO PRIETO, en J. TEIXIDOR: *Ritos de paso*, Instituto de América Centro Damián Bayón, Ayuntamiento de Santa Fé, Granada, pp.100-101.

⁵⁷¹ DE ORIOL E YBARRA (2009), p.12.

tuvo la acertada idea de proyectarla en clave musical. Los *neumas*, antecesores de las notas musicales, cobran vida en un nuevo lenguaje, el del acero corten y el bronce.



Puertas de la Fundación Albeniz durante el montaje y su instalación definitiva. Madrid, 2007.



Tras la recuperación de la plaza de Oriente de Madrid, José Luis Sánchez recibe el encargo de realizar la que es su obra más reciente incorporada a la arquitectura: las *Puertas de la Fundación Albéniz* (Cat.nº118). Respetando su histórico entorno, tienen como punto

de partida, según deseo del arquitecto Miguel de Oriol, el incorporar las puertas *Homenaje a Pedro de Ribera*, que fueron adquiridas por el Ayuntamiento de Madrid para su Museo de Arte Contemporáneo. Frustrado este intento, es necesario el ajuste de la estructura previa, de las medidas y del sistema de apertura. Desarrolla una nueva expresividad, contrastando las superficies opacas y sordas del acero corten con brillos geométricos que a la vez que recordasen el aspecto de las tradicionales puertas claveras, disesen un movimiento visual a los reflectantes espejos de unos cubos truncados que sobre unas pautas regladas simulasen el lenguaje de los *neumas*, anotaciones medievales que no siendo propiamente notas musicales, ayudaban a la memoria de los cantantes. Se quería así, huyendo de los tópicos, dotar a las puertas de un lenguaje musical intelectualizado. Si a todo ello unimos que en su sentido retórico también *neuma* significa algo así como una declaración tácita de lo que se siente o desea, creo que nos aproximamos a la intención que orientó al artista⁵⁷².

Un movimiento óptico es el generado también en obras como el *Cubo suspendido* (Cat.º96) del centro sanitario Mar Báltico en el Barrio Hortaleza, Madrid. Una esfera configurada a base de pequeños módulos de bronce pulido queda inscrita en un cubo de varillas metálicas que permiten vislumbrarla. Nos recuerda a la *Esfera-tramos* (1962) de François Morellet, uno de los exponentes del grupo francés GRAU (Groupe de Recherche d'Art Visuel), donde prima la visión espacial de la esfera conseguida a través de elementos lineales de acero. Es el espejismo del aluminio que cierra los barriles de la *Puerta del Vino* (Cat.º112) de Valdepeñas (Ciudad Real) el que aporta la parte cinética a esta gran estructura de acero corten. Otro concepto de puertas son las que hizo para la Galería Skira de Madrid (Cat.º59), y las de los laboratorios Merk, Sharp & Dohme en Alcalá de Henares, Madrid (Cat.º37). Ambas en acero inoxidable y aluminio consiguen crear en la retina una vibración que multiplica y enfatiza la expresividad de las superficies. Obras que responden a concepciones modernas supeditadas a procesos y métodos vinculados al progreso técnico.

José Luis Sánchez aprovecha los elementos metálicos, el brillo del material que atrapa la luz y a su vez refleja la imagen de lo que hay a su alrededor, establece un vibrante juego. Las obras cambian de aspecto según el punto de vista desde el que se perciban y la luz que reciban. Esta ilusión óptica entronca algunas de sus esculturas con el arte cinético en su concepción de movimiento ilusorio y psicológico.

⁵⁷² V.V.A.A. (2010a), p.244.

3. 4. Torsos.

El tema de los torsos lo desarrollamos en este punto porque, siendo un antecedente y preparación de su escultura, cierran el ciclo de la misma completándolo. José Luis Sánchez relata lo que supone el tórsoo como lenguaje de ruptura que va a impregnar el resto de su obra desde su contemplación de los poderosos *kouroi* del Museo Arqueológico de Atenas, donde ve por primera vez la esencia del hombre convertida en piedra. Debajo de aquellos poderosos torsos, tantas veces reducidos a troncos podados de inútiles extremidades, oía yo el sordo latido que, desde el fondo de los siglos, animaba el núcleo de sus corazones. Una serie de torsos fue la pobre respuesta a todos aquellos repetidos enmaravillamientos. Estaban contruidos como un poderoso muro de Creta, como una muralla de Sacsahuamanö⁵⁷³. Son estos torsos (*Leda I*, *Leda II*⁵⁷⁴, *Samotracia*⁵⁷⁵) un autoencargo con motivo de su viaje a la Feria de Nueva York. En ellos el relieve, deformado, trabajado, da cuerpo al torso; precisamente en la construcción de estas primeras ceras se observan con claridad las ói improntas, cerrando un vacío, espacio vivo, palpitando, que asoma por sus huecos. Escultura rota. Una figuración patética que no es puro realismo, ni expresionismo gesticulante. Hay algo por dentro que se ha quebrado. Hay una tragedia interior que se manifiesta con estoicismo⁵⁷⁶. José Luis Sánchez da primacía al carácter táctil del objeto escultórico, adecuando la materia a los postulados de la poética organicista. Esta serie de torsos ói explicitan una teoría del modelado como presencia directa de la mano sin instrumento intermediario casi desvirtuara la relación inmediata y espontánea del escultor con la materia, relación que es la transposición en el plano de la actividad artística de otra más fundamental: la relación esencial y solidaria entre Humanidad y Naturaleza⁵⁷⁷.

Generalmente conforma los torsos por medio de modelado tradicional, que pasado a yeso sirve para su posterior fundido a la cera perdida. En estos primeros torsos dispone, en horizontal, una plancha de barro de varios centímetros de grosor y deja la impronta de todo tipo de utensilios, palillos de modelar, objetos encontrados e incluso sus propias

⁵⁷³ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993b). «Dominé par cer torses puissants, si souvent réduits à l'état de troncs libérés d'inutiles extrémités, j'entendis l'appel qui, depuis la nuit des temps, animait leur cœur. Une série de torses fut ma timide réponse à ces émerveillements. Je les érigéai comme un puissant mur crétois, une muraille de Sacsahuamanö, p.32.

⁵⁷⁴ *Leda I* (1962, bronce, 29 x 23 x 156 cm.) y *Leda II* (1963, bronce, 33 x 17 x 8 cm.). Exposición: *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993. Aproximación a una vida, una obra*, Almansa, del 24 de septiembre al 12 de octubre de 1993; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), pp.70-73; V.V.A.A. (1981a), pp.36, 39; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.24; VALLIER (1993), p.51; V.V.A.A. (2010a), pp.63-65.

⁵⁷⁵ *Samotracia*, 1961, bronce, 35 x 15 x 10 cm. Bibliografía: FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), pp.64-65.

⁵⁷⁶ FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), p.23.

⁵⁷⁷ REVILLA UCEDA (1976a), p.62.

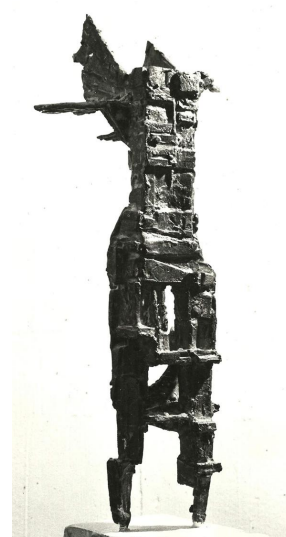
manos. A continuación, prepara la cera que verterá sobre la plancha ya trabajada para que registre hasta el más mínimo detalle, cada huella dejada. Se calienta la cera hasta que esté líquida y se vierte rápida y uniformemente sobre la superficie. Mientras, se deja enfriar y con un cuchillo plano de hoja ancha se levanta la plancha de cera. Cuando la cera ha solidificado pero todavía conserva su textura característica, la va cortando en planchas según la idea de la que parta. Así va construyendo una escultura en la que cada fragmento refleja esa utilización del material en estado bruto. Aunque se han reducido costes económicos, de tiempo y de mano de obra al no requerir de un modelado previo en barro ni su correspondiente vaciado en yeso, si la fundición es defectuosa se corre el riesgo, con respecto al tradicional proceso de fundición en bronce, de perder esa cera definitivamente. El azar y la incertidumbre vuelven a hacer acto de presencia en la materialización de lo ideado.



Leda I, 1962, bronce.



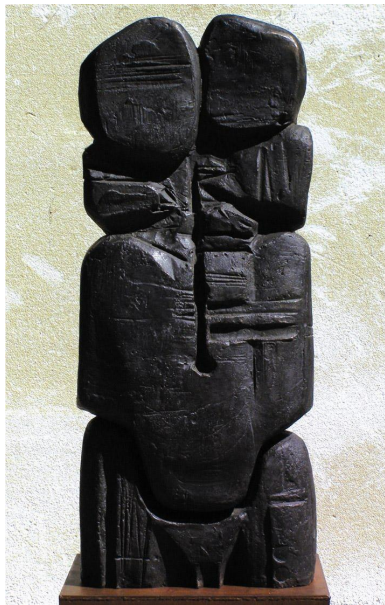
Leda II, 1963, bronce.



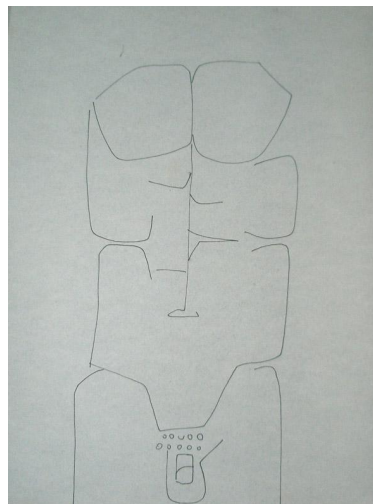
Samotracia, 1961, bronce.

Los bronce *Doríforo*⁵⁷⁸ y *Torso de Adán*⁵⁷⁹, son la condensación del cuerpo, forma nuclear o central que, como Rodin, prescinde de lo anecdótico e innecesario. De estos torsos de 1963 realiza unas ampliaciones en hormigón; un autoencargo de José Luis Sánchez para su exposición del Palacio de Cristal de Madrid en 1981. Esta concentración de formas las desarrolla en bronce en unos *Torsos relieves I y II*, y en un *Torso-relicario*⁵⁸⁰.

Siguiendo planteamientos similares, en 1966 realiza un *Torso de Apolo* en bronce y otro de mayores dimensiones en hormigón para el exterior del Edificio Atenas de Madrid (Cat.nº26).



Doríforo, 1963, hormigón.



Apunte *Doríforo*, 1960, tinta, 29 x 21 cm.

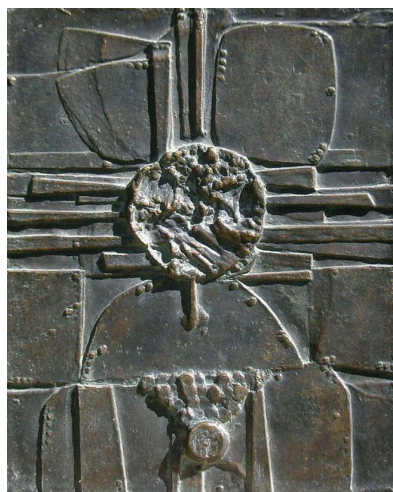
⁵⁷⁸ *Doríforo*, 1963, bronce, 30 x 12 x 10 cm. Bibliografía: FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), pp.80-81; V.V.A.A. (1981a), p.120; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.25; VALLIER (1993), p.51. Realiza una ampliación en hormigón, 85 x 38 x 25 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Un òficio de escultorö: humanismo y volumen*, Palacio de Cristal, Madrid, 1981; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), pp.66-67.

⁵⁷⁹ *Torso de Adán*, 1963, hormigón, 88 x 40 x 30 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), p.69.

⁵⁸⁰ *Torso relieve* (1965, cartón, 60 x 40 cm.) y *Torso relicario* (1965, bronce, 60 x 40 cm.) Exposición: *José Luis Sánchez. Un òficio de escultorö: humanismo y volumen*, Palacio de Cristal, Madrid, 1981; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.41; V.V.A.A. (2010a), pp.72-73.



Torso relieve, 1965, cartón.



Torso relicario, 1965, bronce.



Torso de Adán, 1963, hormigón.



El artista comprobando la ampliación con ayuda de la maqueta.

Vemos cómo los torsos son reelaboraciones en las que convergen las premisas de la estatuaría clásica y las nociones universales del tiempo y de la muerte. Estas transposiciones, ñbronces dolorosamente erosionados, cuyo olimpismo participa de la ruina, de la fatal corrosión de la naturaleza, afirman el temblor textural y la morfología secretamente agitada⁵⁸¹. Este tipo de trabajos ñme ayudaban a interpretar con más libertad antiguas formas mitológicas, redescubriendo el torso como esencia de la escultura antropomórfica, tomándolo como punto de partida de un nuevo tratamiento de las formas, liberándolas de adherencias bastardas, destilando el eco que en el mundo antiguo había grabado en mi sensibilidad⁵⁸²

En 2006, ante el requerimiento del arquitecto J. Antonio García Obregón para unas oficinas en La Moraleja de Madrid, José Luis Sánchez resucita el tema del *kouros* y de su equivalente femenino la *koré*. Son el resultado de una actualización del torso, de una limpieza y depuración de formas, síntesis del solemne humanismo con el que son trabajados. Posteriormente, aprovechando los torsos de yeso que le han servido de maqueta para los anteriores, realiza una fundición a la cera perdida: *Adán y Eva*⁵⁸³. Además, incorpora ciertas variantes creando un diálogo entre ambos torsos bronceíneos. Una manzana partida en dos mitades es enlace, elemento de relación, y distancia interpuesta entre hombre y mujer. De esta forma rinde homenaje a la escultura en terracota pintada de *Adán y Eva* de El Greco.



Torsos, 2006, bronce, 130 x 650 x 400 cm. cada torso. La Moraleja, Madrid.

⁵⁸¹ GAMONEDA (1981), p.11

⁵⁸² SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.24

⁵⁸³ *Adán y Eva*, 1999, bronce, 40 x 20 x 20 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), pp.74-75.



Adán y Eva, 1999, bronce.

José Luis Sánchez continúa el recuerdo de unos torsos de los que ñacerían después los relieves con los que quería cubrir todas las paredes que me rodeaban. Más tarde, todo este mundo corpóreo, estas formas frontales, fueron depurándose, adelgazándose, hasta convertirse en mis posteriores esculturas, en las que siempre he intentado hacer de nuevo latir aquel lejano corazón, aquel eco que centraba mi tardío descubrimiento de la escultura ática, solar, esencia de nuestra escultura mediterránea; y mi esfuerzo por querer llevar todo este repertorio formal a grandes volúmenes, para desarrollar toda la energía que se almacena en su musculatura interior, esa fuerza incontrolable"⁵⁸⁴.

Configura el òtorsoö partiendo de una idealización de la escultura clásica, antropomórfica, fragmentada por el paso del tiempo y en una versión que podríamos calificar òarqueológicaö. El título de estas obras es ya un tributo a la esencia de la escultura. Sobre estos esquemas aplica unos ritmos geométricos que ha ensayado en sus relieves. Lleva a cabo un *Torso Solar*⁵⁸⁵ y un *Torso indio* (1967, bronce, 32 x 17 x 11 cm.), *Eunice* (1976, mámol de Carrara, 50 x 50 x 15 cm.) y experimenta con los *kouroi* en mármol de Carrara y bronce pulido.

⁵⁸⁴ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993b). òDominé par cer torses puissants, si souvent réduits à l'état de troncs libérés d'utiles extrémités, j'entendis l'appel qui, depuis la nuit des temps, animait leur cò ur. Une série de torses fut ma timide réponse à ces émerveillements. Je les érigeai comme un puissant mur crétois, une muraille de Sacsahuaman. Puis vinrent les reliefs dont je voulais couvrir les murs qui m'entouraient. Plus tard, cet univers de corps et de formes frontales s'épura, s'affina, jusqu'à mes dernières sculptures dans lesquelles j'ai toujours voulu faire battre ce cò ur lointain, ècho à ma découverte tardive de la sculpture attique, solaire, essence de notre sculpture méditerranéenne. Ainsi se forgea ma volonté d'exprimer ce répertoire formel dans des volumes monumentaux, afin de faire surgir toute l'énergie, toute cette force inontrôlable contenue dans un cò urö, p.32.

⁵⁸⁵ *Torso Solar*, 1965, bronce, 37 x 21 x 11 cm. Exposición: *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993. Aproximación a una vida, una obra*, Almansa, del 24 de septiembre al 12 de octubre de 1993. Bibliografía: SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.23; V.V.A.A. (2010a), p. 70.

En los torsos ñse pone en evidencia el postulado escultórico del restar o el añadir, sólo lo preciso para que el resultado sea coherente respecto a la moral del artista. En suma, para que pueda probarse ante sí la legitimidad de un oficio, de un original modo de expresión. Cabe sospechar que los objetos casi sin nombre de José Luis Sánchez-cuerpos sin rostro ni epidermis, lisos, de bronce, mármol o acero, para no provocar la dispersión de quien los ve-, por ser la síntesis última, perfectamente lógica, de una progresión de trabajo, conforman un ejercicio reflexivo, planteado desde la propia obra. Un ejercicio autocrítico que le permita al autor ratificarse en la veracidad de su biografía plástica⁵⁸⁶.



Torso Solar, 1965, bronce.

Nuevamente queda constancia de que José Luis Sánchez investiga, a través de diversos materiales y escalas, una misma estructura formal. Las diferentes cualidades y texturas confieren una nueva dimensión a sus obras.

En el *Torso espejo*⁵⁸⁷ se ha perdido la libertad expresiva que emanaba de cada fragmento de los torsos en bronce dando paso a un vibrante juego de luces, con variadas incidencias y destellos, e incluso color puesto que el reflejo que ofrece su superficie de lo circundante en el espacio varía nuestra percepción; colores y ambientes intervienen en su apreciación como si de una escultura cinética se tratara. Ya no ha optado por la articulación de los planos de metal, modelados previamente en cera y luego fundidos, para construir la escultura.

Comprobamos cómo la selección del material y el procedimiento técnico determinan el resultado porque ñlos mismos experimentos formales realizados de acuerdo con técnicas distintas llevan siempre a una evolución de la sensibilidad, a nuevas

⁵⁸⁶ LOGROÑO (1981), p.80.

⁵⁸⁷ *Torso espejo*, 1979, acero inoxidable, 70 x 40 x 20 cm. Bibliografía: VALLIER (1993), p.54.

expectativas del gusto⁵⁸⁸. Diferentes formas de resolver un mismo problema, captar la esencia de la escultura, su apariencia mental y formal.

Dependiendo aún de las formas orgánicas de sus primeras formas, obras como esta reflejan los nuevos problemas que se ha planteado en su escultura incorporada a la arquitectura; òí el sentido lineal riguroso de las aristas evidencia una nueva exigencia de racionalizar la escultura reduciéndola a formas modulares, impersonales y en las que el perfecto y homogéneo pulimento de las superficies destierra cualquier concesión a la expresión de la materia y a sus valores táctiles⁵⁸⁹.



Torso espejo, 1979, acero inoxidable.

Después de este repaso a través del desarrollo del torso, determinante en la obra de José Luis Sánchez, quedan ampliamente resueltos gran parte de los interrogantes que nos plantea su obra. Preguntas que ya lanzaba el poeta recientemente fallecido, Victoriano Crémer, con motivo de la exposición de José Luis Sánchez en la Galería de Arte Maese Nicolás de León: ò¿Cómo, aquél que de modo tan titánico dominaba las grandes masas o las fulgentes planchas de aluminio, se manifestaba cuando se enfrentara con esa obra a la medida del hombre, a la dimensión de los sentimientos humanos no desbordados?. ¿Cómo resolvería la convocatoria de los pulimentos de la materia; cómo la resolución de las masas atendidas a las proporciones justas de la mirada, de la sólo y única mirada; cómo la pretensión de la composición, siempre en el filo de la indisciplina? ¿Y cómo se inscribía la gracia, la emoción, incluso la ternura transpirada a través de los metales, de las pizarras, de los mármoles, de los bronce?⁵⁹⁰.

⁵⁸⁸ U. ECO: *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1971, p.193.

⁵⁸⁹ REVILLA UCEDA (1976a), p.63.

⁵⁹⁰ CRÉMER (1980), p.62.

CAPÍTULO III

CONSECUENCIAS/DERIVACIONES DE LA ESCULTURA

«Es el arte lo que da vida, da interés, da importancia, y no conozco ningún sustituto de la fuerza y la belleza de su proceso». Henry James, *Roderick Hudson*, 2006 [1ªed.1875].

1.1 Medallas.

Abordamos la medalla como objeto de arte, incorporada a la problemática de la escultura, no como un subgénero, sino como una manifestación de índole peculiar que tiene tanto de aventura artística como de desafío. Para ello José Luis Sánchez actualiza el lenguaje y sin atenerse a soluciones consabidas, acentuando, en cambio, lo que la medalla tiene de problema espacial, redondo y cerrado⁵⁹¹. Algunas medallas se liberan de las formas próximas al círculo para dejar paso al cuadrado, quizá más cercano en su idea al concepto de relieve.

Al igual que el resto de su obra, las medallas surgen por un requerimiento personal o ajeno; tienen el pie forzado de ajustarse a una realidad, y un texto que plasmar ya que normalmente con ellas se promueve y celebra un personaje, una institución, un acontecimiento. Nada las diferencia del relieve sino su formato, su tamaño, y el amparar un texto que las hace solidarias con el motivo de su emisión. Normalmente evocan un hecho, un personaje, un aniversario. [í] Conforme este cometido histórico-social de la escultura ha ido declinando, podríamos considerar que en la actualidad las medallas quedan como una reminiscencia de aquel glorificador sentido que tenían los monumentos⁵⁹².

Por lo tanto, podemos considerar el arte de la medalla como una derivación o especialización de la escultura. Sin que esto implique que todo buen escultor sea un buen medallista, ni viceversa. En todo caso se necesita de un gran dominio técnico y un profundo conocimiento del oficio para ajustar dentro de magnitudes muy reducidas un rico contenido temático, y hacerlo con expresividad y belleza, exigen sentido espacial, capacidad de síntesis, sensibilidad y técnica plástica, dominio de materiales. Suma de valores que no es frecuente encontrar reunidos⁵⁹³.

La medalla, como forma artística en la que se funden presente y pasado, oí los sellos y cilindros del Medio Oriente, en los escarabeos del antiguo Egipto, en las monedas sumergidas en el Mediterráneo oriental [í]⁵⁹⁴, puede contribuir eficazmente a una

⁵⁹¹ SÁNCHEZ MARÍN (1981), p.117.

⁵⁹² SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.70.

⁵⁹³ AGUILAR (1969), pp.26-27.

⁵⁹⁴ P. DEHAYE: *Medallistas españoles y franceses*, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Casa de Velázquez, Madrid, 1984, p.5.

comprensión del arte contemporáneo, ya que contiene en su forma un conocimiento de signo y su idea, constituyendo, así, un mensaje que es humano y artístico al mismo tiempo⁵⁹⁵.

A continuación ofrecemos una relación, por orden cronológico, de algunas de las medallas más singulares de José Luis Sánchez. Con distintas evocaciones y homenajes, todas ellas materializadas en bronce, son fruto del mismo carácter renacentista que la escultura de encargo o se ajustan a las bases de un concurso, por ejemplo los convocados por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre⁵⁹⁶ y para los que prepara proyectos en varias ocasiones.

- *Colegio de Arquitectos de Madrid*, 1970, bronce. 60 mm. Ø. Y un aplique para solapa realizado en oro, 1970, 15 mm. Ø
- *Centenario del Banco de España*⁵⁹⁷, 1974, bronce, 118 mm. Ø
- *A Miguel Hernández*, 1977, bronce, 147 mm. Ø
- *Guernica I: La esperanza*⁵⁹⁸, 1977, bronce, 143 x 143 mm.
- *Guernica II: La paz*⁵⁹⁹, 1977, bronce, 143 x 143 mm.
- *Guernica III: El grito*⁶⁰⁰, 1977, bronce, 140 x 142 mm.

⁵⁹⁵ LÓPEZ HERNÁNDEZ (1988), p.22.

Véase A. TRAPIELLO: *òVerso y reverso de Julio López Hernández* en el catálogo *Julio López Hernández. Obra 1960-1995*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2005, pp.205-214.

⁵⁹⁶ AGUILAR (1969). En la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre ño sólo se estimuló una elevación de calidad en el trabajo, sino que se provocó la formación de un plantel de artistas especializados. A ello se debe un verdadero resurgimiento artístico en la medallística que ha inspirado gran aprecio y valoración, hasta pudiéramos decir que ha proyectado ya su influencia fuera de España. Su prestigio está repercutiendo en un cambio de mentalidad, de valoración y gusto por la medalla artística en los altos niveles sociales y públicos, con indudable irradiación popular, bien patente en las últimas exposiciones celebradas en Madrid en 1964 y 1968, en París en 1964 y en Roma 1963 y 1967ö, pp.27-29.

⁵⁹⁷ *Centenario del Banco de España*, 1974, bronce, 118 mm. Ø. Exposición: *José Luis Sánchez. Un ñoficio de escultorö: humanismo y volumen*, Palacio de Cristal, Madrid, 1981; *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993*, Girarte, Almansa, 1993. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.119; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.72; VALLIER (1993), p.52; V.V.A.A. (2010a), p.252.

⁵⁹⁸ *Guernica I: La esperanza*, 1977, bronce, 143 x 143 mm. Exposición: *José Luis Sánchez. Un ñoficio de escultorö: humanismo y volumen*, Palacio de Cristal, Madrid, 1981; *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993*, Girarte, Almansa, 1993; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.120; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.71; Cfr. VALLIER (1993), p.52; V.V.A.A. (2010a), pp.250-251.

⁵⁹⁹ *Guernica II: La paz*, 1977, bronce, 143 x 143 mm. Exposición: *José Luis Sánchez. Un ñoficio de escultorö: humanismo y volumen*, Palacio de Cristal, Madrid, 1981; *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993*, Girarte, Almansa, 1993; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.120; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.71; Cfr. VALLIER (1993), p.52; V.V.A.A. (2010a), pp.250-251.



Homenaje a Julio González. Anverso y reverso.

- *Homenaje a Julio González*⁶⁰¹, 1978, bronce, 155 mm. Ø
- *Centenario de Pedro de Ribera*⁶⁰², 1979, bronce, 225 mm.
- *Centenario de Eugenio D'Ors*⁶⁰³, 1981, bronce, 165 mm. Ø. Premio Tomás Francisco Prieto, de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.
- *ABC, Bodas de Diamante*⁶⁰⁴, 1980, bronce, 95 x 95 mm.
- *VI Centenario del Principado de Asturias*,⁶⁰⁵ 1988, bronce, 250 mm. Ø.
- *CEIM*, 1991, bronce, 80 mm. Ø

⁶⁰⁰ *Guernica III: El grito*, 1977, bronce, 140 x 142 mm. . Exposición: José Luis Sánchez. Un ñoficio de escultorö: humanismo y volumen, Palacio de Cristal, Madrid, 1981; La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993, Girarte, Almansa, 1993; José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.120; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.71; V.V.A.A. (2010a), pp.250-251.

⁶⁰¹ *Homenaje a Julio González*, 1978, bronce, 155 mm. Ø. Exposición: José Luis Sánchez. Un ñoficio de escultorö: humanismo y volumen, Palacio de Cristal, Madrid, 1981; La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993, Girarte, Almansa, 1993; José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.119; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.72; VALLIER (1993), p.52; V.V.A.A. (2010a), p.252.

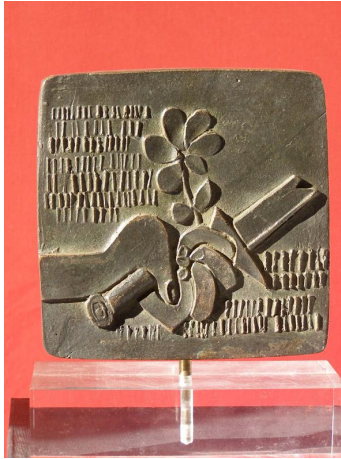
⁶⁰² *Centenario de Pedro de Ribera*, 1979, bronce, 225 mm. Ø. Exposición: José Luis Sánchez. Un ñoficio de escultorö: humanismo y volumen, Palacio de Cristal, Madrid, 1981; José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.121; V.V.A.A. (2010a), p.252.

⁶⁰³ *Centenario de Eugenio D'Ors*, 1981, bronce, 165 mm. Ø. Exposición: José Luis Sánchez. Un ñoficio de escultorö: humanismo y volumen, Palacio de Cristal, Madrid, 1981; José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.122; V.V.A.A. (2010a), p.253.

⁶⁰⁴ *ABC, Bodas de Diamante*, 1980, bronce, 95 x 95 mm. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.121.

⁶⁰⁵ *VI Centenario del Principado de Asturias*, 1988, bronce, 250 mm. Ø. Exposición: José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), p.253.

- *Consejo Económico y Social*, 1993, bronce, 60 x 60 mm.
- *XI Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes*, 1995, bronce, 80 mm.



Guernica I: La esperanza. Anverso y reverso.

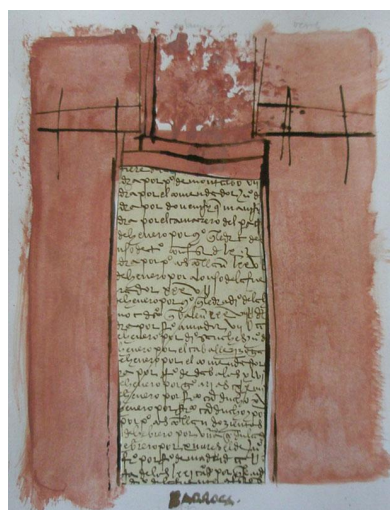
1.2 Obra Gráfica.

La obra gráfica de José Luis Sánchez presenta el mismo indicio, las mismas trazas que su escultura. Su voluntad renovadora, su capacidad imaginativa y una sensibilidad innata construyen una serie de grabados, que se alejan de la deliberada ausencia de color que parece dominar en el resto de su obra. Así lo expresa José Manuel Caballero Bonald en el texto que acompaña la carpeta *Confluencias*:

“Hay un manifiesto trasvase de ideas entre las esculturas y los grabados de José Luis Sánchez. Es bastante previsible que ocurra así, sobre todo si se tiene en cuenta que uno de los más fértiles atributos de este arte ó y este artista- es el de su coherencia. [í] Sólo se han modificado los aparejos formales, porque en el fondo continúan conceptualmente activos ciertos ecos de las esculturas y relieves. Cambian las peculiaridades del lenguaje, pero no por supuesto el acento imperativo, ese rango intransferible que define la personalidad de todo verdadero artista. [í] El símbolo de la puerta, del plano divisorio entre dos espacios secretos de la realidad, vuelve a ofrecer aquí una turbadora dimensión literaria. La poesía de los límites, de la frontera entre lo que se expresa directamente y lo que se intuye por detrás de lo visible, enriquece la belleza acotada en el grabado y evidencia una vez más esa congruente, y en cierto modo unitaria, línea evolutiva de la otra total de José Luis Sánchez. Parece evidente que el color juega en estos grabados un papel relevante, como de argumento complementario. A pesar de su

deliberada sobriedad, de esa escueta gama de azules, sienas, ocre, naranjas, la impresión de plenitud cromática es innegable. Incluso cuando el pintor incluye en el centro gravitatorio del dibujo una grafía enigmática, con trazas de pergamino encontrado en algún imposible archivo de la memoria, subsiste esa sensación de autosuficiencia: todo se ajusta a una sutil pigmentación que estabiliza la eficacia expresiva. El color hace entonces las veces-conviene reiterarlo- de reflexión adicional, de razonamiento que acentúa el equilibrio temático. La elegancia compositiva hace lo demás: colabora de modo admirable en la armónica alianza de líneas y colores. Se trata sin duda de una seducción que se produce de dentro afuera, como si brotara de la propia intimidad del grabado⁶⁰⁶.

Anteriormente, en 1991, realiza tres gofrados: *Estampación I*, *Estampación II* y *Estampación III*, y en 1993, una serie de gofrados sobre papel d'arches *Homenaje a las tres culturas*⁶⁰⁷. Y al año siguiente *Frutero*⁶⁰⁸, un encargo de la Academia con motivo de la festividad de San Fernando.



Siena, 2001, gouache, 21 x 27 cm.



Siena, 2001, gofrado, 34 x 44,5 cm.

⁶⁰⁶ J. GARCÍA PÉREZ: òConfluencias. Obra gráfica de José Luis Sánchezò, *Arte y Naturaleza*, nº18 enero/febrero, 2002, pp.22-23. Editada por Arte y Naturaleza en 2001 y realizada por el taller de Víctor Galán, la carpeta está compuesta por cinco grabados gofrados hechos sobre resina de fibra de vidrio sobre papel Eskulán hecho a mano, con unas dimensiones de 34 x 44,5 cm. cada uno. Cfr. V.V.A.A (2010a), pp.116-121. Recogidos con el nombre *Rojo, Azul, Siena*.

Véase *III Trienal de Arte Gráfico. La estampa contemporánea*, Calcografía Nacional, Real Academia Bellas Artes San Fernando, Cajastur, Gijón, 2002.

Los gouaches ideados por José Luis Sánchez para la realización de estos gofrados ilustran el libro de poemas de amor de Jesús del Real Amado. J. DEL REAL AMADO: *Solaz de Caricias*, Autor-Editor, Madrid, 2007.

⁶⁰⁷ Carpeta Serie 58/59, editada por Mara Calvo. Con unas dimensiones de 30 x 30 cm. cada uno y con los títulos: *Mezquita de Bab Al-Mardum*, *Catedral*, *Santa María la Blanca*.

http://www.dipualba.es/Patrimonio/grabado/jl_sanchez/jl_sanchez.htm V.V.A.A (2010), pp.172-163. Recogidos con el nombre *Las tres culturas. Homenaje a Toledo, I, II y III*.

⁶⁰⁸ Realizado con la colaboración técnica de Koche (José Carlos Gallo Jiménez). Véase *Catálogo general de la Calcografía Nacional*, Academia de Bellas Artes de San Fernando, vol.II, Madrid, 2004, p.821.

1.3. El múltiple.

Como señala José Luis Sánchez, el múltiple escultórico no es nada nuevo. Pensemos en los exvotos ibéricos, púnicos o etruscos, en las monedas y en las medallas, para intentar comprender los problemas que presenta el arte seriado. Situados en la actualidad es preciso comprender los variados sistemas de comercialización artística, en el que galerías, marchantes, y editores intentan una promoción que no sería posible sin unos positivos resultados económicos. El múltiple artístico o esculturas seriadas va por cauces parecidos a los de la obra gráfica respecto a la pintura o el dibujo, y que la discografía respecto a la música. Las series múltiples están sometidas a reglas internacionales que permiten al escultor el hacer llegar su obra a una mayor cantidad de poseedores, repartiendo los elevados gastos que los procedimientos de modelaje, de matricería y fundición llevan consigo. La numeración de piezas y la firma del autor, al igual que en las series gráficas (grabados, litografías, serigrafías, etc.), testimonian el control de calidad de cada una de las obras, a las que se suele acompañar de un certificado. A veces, un determinado múltiple cubre necesidades del mundo empresarial, sirviendo de trofeo o de conmemoración de diversas actividades. En todo caso testimonian un sentido democratizador del arte, complemento o contrapunto, según se quiera, del sentido elitista de la pieza única, destinada a los museos o a la posesión egoísta de unos pocos privilegiados⁶⁰⁹.

Por lo tanto, la filosofía del múltiple rechaza el concepto de pieza única, la individualidad y pertenencia en exclusiva de una obra de arte⁶¹⁰. Un concepto, de obra seriada y de múltiple, que repercute de manera directa en el mercado del arte y en su comercialización⁶¹¹.

Los que defienden la producción multiplicada de la obra de arte se fundamentan en la necesidad actual de incorporar el arte a la vida cotidiana o haciéndolo un arte democrático en la sociedad de masas; y de ampliar los procedimientos de producción de la obra de arte, sin que ésta pierda por ello su autenticidad o su originalidad (sino tan sólo su unicidad)⁶¹².

⁶⁰⁹ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.60.

⁶¹⁰ Walter Benjamin se cuestionó el objeto de arte como algo único y auténtico en su célebre ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936-39), considerando que la obra de arte debía ser entendida dentro de los nuevos procesos de manipulación mecánica.

⁶¹¹ Véase Á. GARCÍA: "Originales infinitos", *Babelia/El País*, Madrid, 10-11-2007, p.9.

⁶¹² MARIN-MEDINA (1985), p.10. Interesante publicación que reflexiona sobre las esculturas multiplicadas o múltiples.



Maqueta.



Paloma, bronce, 1992.

No debemos olvidar que nada tiene que ver la calidad artística con el número de unidades que pueda existir de una escultura. Un múltiple es el ejemplar resultante de una tirada, cuyo número de piezas editadas sobrepasa los ocho ejemplares, lo que sería una edición de piezas originales únicas. No hay un límite legal claro sobre su número total. Los ejemplares editados de múltiples deben ir firmados y numerados por el escultor⁶¹³.

La importancia del múltiple en la obra de José Luis Sánchez se debe también a su contacto y amistad con Berrocal. Miguel Berrocal como precursor de la escultura múltiple, òdesata la polémica entre quienes creen en una edición máxima de nueve ejemplares, donde según los cánones, se establece la originalidad, y quien pensaba en la época, en la socialización del arte, con un acercamiento al gran público, y en establecer un mercado distinto al establecido⁶¹⁴. Precisamente el término múltiple surge varios años después de que Berrocal idease su *María de la O*, en relación con algunos artistas relacionados con el

⁶¹³ Véase SAURAS (2003), pp.308-309.

⁶¹⁴ NIEBLA (2005). Berrocal òrecibe el encargo de realizar las balastradas para la sede de la Cámara de Comercio de Carrara. La técnica exigida en su proyecto le obliga a buscar nuevas fórmulas de fundición. Es el principio de la multiplicidad de su obra, que tanto caracteriza su trayectoria. Con esta idea edita a 200 ejemplares la escultura *María de la O* [í] La demanda de sus obras múltiples desde todo el mundo, y la estructura económica que supone la realización de tantas esculturas y su distribución internacional, le llevan a colaborar con varios galeristas que fundan la Sociedad Multicétera. La primera industria de pequeña escultura, con talleres de fundición propios, mecanización y distribución por varios países. pp.12-14. Berrocal se encuentra con un problema de orden técnico porque la complejidad de sus piezas requería una fundición industrial, no tradicional, para garantizar la máxima fidelidad al original y procurar una mayor precisión en piezas muy complejas. Como el coste es muy elevado, se hace necesaria una producción en serie. Tras una exposición en la galería Albert Loeb de Nueva York, visita el taller de Lipchitz, quien le enseña el *Shaw process* para sus microesculturas; emplear una técnica a la cera perdida que resulta revolucionaria por su aceleración del proceso de trabajo y su fidelidad de reproducción; adopta este sistema para su taller en Verona.

Op-art. Es Denise René quien emplea por primera vez, en 1966, el término múltiple como sustantivo asociándolo al arte cinético para definir las obras que ella editaba de artistas representados en su galería parisina⁶¹⁵ como Max Bill, Cruz-Díez, Demarco, Le Parc, Sobrino, Vasarely, Soto, etc.⁶¹⁶.

En 1993 José Luis Sánchez lleva a cabo una edición especial de cinco múltiples realizados y difundidos en exclusividad por Artcurial. Con este motivo se publica un cuidado libro, el cuarto que forma parte de la Colección Conocimiento de una obra, que anteriormente ha editado a Marino di Teana, Man Ray y Etienne-Martin. Con un prefacio común de Dora Vallier⁶¹⁷, José Luis Sánchez evoca, de una manera muy literaria, a la colomba, *Paloma*⁶¹⁸ en bronce pulido y a los bronceos *Perseo*, *Torso de Apolo* en Delos, *Olidiana* y *Testa*⁶¹⁹. Sustanciales textos quedan ilustrados con unas fotografías en blanco y negro, cuyos variados puntos de vista nos acercan de una forma muy real a la tridimensionalidad de estas esculturas.

1.3. Obras íntimas: espejos del alma.

Obras íntimas, adjetivo que según María Moliner òse aplica a lo más interior en cualquier cosa⁶²⁰ pudiendo darse en lo intrínseco, en lo interior, en el fondo, y en lo familiar o de confianza. Así, bajo este epígrafe se recoge toda una serie de obras realizadas para disfrute propio: los retratos de familia; considerando también los que realiza, en su primer contacto con la escultura, a niños y a los hijos de algunos de los arquitectos con los que colabora⁶²¹.

⁶¹⁵ La Galería Denise René, en rue La Boétie de París, apostaba desde los años 50 por los artistas que trabajaban en proyectos cinéticos: la abstracción geométrica y el constructivismo.

⁶¹⁶ R. MOULIN: *òArt et société industrielle capitalista. L'un et le multiple*, Revue Française de Sociologie, vol. 10, Numero Special: *Les Faits Economiques*, 1969. *òReliefs polychromes de Vasarely, Vibrations de Soto, Continuels móviles de Le Parc, Sculptures magnétiques de Takis, sérigraphies d'Alain Jacquet, òuvres photomécaniques de Beynon, Formages de Dubuffet ou de Gérard Singer: les expériences artistiques. Plus o moins abusivement regroupées sous le vocable équivoque de multiples, semblent comporter plus de différences que d'analogies. La priorité de l'utilisation du terme en tant que substantif revient à Denise René qui l'a associé à l'art cinétique et qui dispose de l'exclusivité du label pour les òuvres qu'elle édite*, p.687.

⁶¹⁷ VALLIER (1993), pp.5-10.

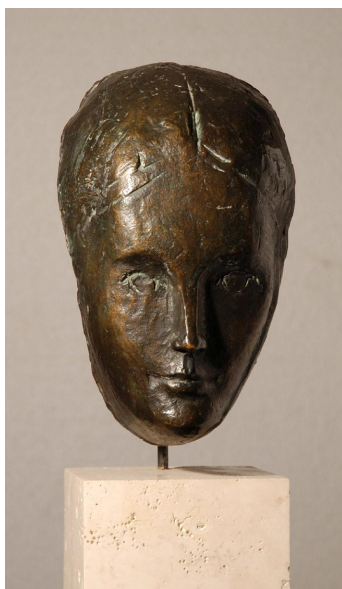
⁶¹⁸ *Paloma*, bronce pulido, 1992, 23 x 9 x 9 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Un òficio de escultor: humanismo y volumen*, Palacio de Cristal, Madrid, 1981; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.46; VALLIER (1993), pp.14-21; Catálogo *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993*, Girarte, Almansa, 1993, p.67

⁶¹⁹ *Testa*, bronce, 30 x 13 x 11 cm. Bibliografía: VALLIER (1993), pp.40-45.

⁶²⁰ MOLINER (2007), p.1675.

⁶²¹ RUIZ TRILLEROS (2010b), p.277.

Modelo y retrato se asemejan en esencia. Sin olvidar el parecido físico, capta el interior del retratado a través de la expresión de unos ojos o de unas determinadas facciones, logrando penetrar en el alma de cada persona. Presta mayor atención a los rasgos que individualizan al retratado sin incurrir en la imitación fiel del natural. Durante el proceso de realización de estas cabezas emplea las manos de una forma tan directa que se puede palpar la energía con la que fueron realizadas. No son retratos de ejecución relamida ni de una ejecución extraordinariamente realista. Quizá por ello ofrecen una sensación más real, dinámica, una comunicación franca y directa con el espectador no dejándole indiferente. Las cabezas están tratadas de tal manera que traslucen ese magistral grado de sensibilidad de tal manera que quien las contempla siente la delicadeza y el profundo humanismo con el que fueron creadas.



Cabeza de joven, 1968, bronce.



Cabeza de mujer, 1968, bronce.

Como él mismo nos cuenta, los retratos de familia los ha ido haciendo alternándolos con mi trabajo habitual, sin tener que ver nada con él, en tiempos de vacaciones, lejos incluso de mi taller. Los que representan a mis hijas los modelé en sesiones muy cortas, en el taller de mi suegro, en el norte de Francia. El de Jacqueline, mi mujer, lo hice durante unas navidades en mi estudio de Pozuelo⁶²². Sus retratos ñhan sido siempre una especie de manifestación de ternura e intimidad porque casi todos han sido familiares. No se considera un especialista del retrato⁶²³. Para estas recreaciones íntimas emplea el bronce fundido a la cera perdida; el mismo sistema con el que crea, en 1968, una

⁶²² SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.80.

⁶²³ Entrevista mantenida por la doctoranda 29-2-2008.

serie de cabezas (*Cabeza de mujer* y *Cabeza de joven*⁶²⁴), en las que aprovecha algunos de sus iconos que respiran la belleza y el misterio de algunas de sus esculturas religiosas.



Jacqueline, 1980, bronce



Clara, 2005, resina, 34 x 16 x 18 cm.

El principio de la fundición a la cera perdida apenas ha sufrido modificaciones técnicas desde el Renacimiento. El proceso se inicia con la elaboración por parte del artista de un modelo original en un material susceptible de ser modelado, generalmente barro. De este modelo realiza el positivo en yeso; vaciado en yeso que le sirve como modelo directo para modelar y fundir o como referencia para posibles ampliaciones o modificaciones⁶²⁵.

⁶²⁴ *Cabeza de joven* (1968, bronce, 25 x 14 x 11 cm.) y *Cabeza de mujer* (1968, bronce, 25 x 13 x 12 cm.). Exposición: *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril 1981; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), pp.44-45; V.V.A.A. (2010a), pp.56-57.

⁶²⁵ Véase MATILLA (1997), pp.17-19.

Todo un repertorio familiar ha quedado materializado, esencializado en bronce: su esposa *Jacqueline*⁶²⁶, sus hijas *Paloma*⁶²⁷ y *Leticia*⁶²⁸, y sus nietos: *Ana*⁶²⁹, *Andrea*⁶³⁰ *Antonio*⁶³¹ y *Clara*⁶³². De esta última realiza una copia en resina cargada con marmolina para imitar el mármol, combinando a la perfección su capacidad creativa con técnicas tan tradicionales de la imaginería religiosa como es el empleo de ojos de cristal.

De estas cabezas e intentando trascender las formas más esenciales del cuerpo humano nacerán unas formas estilizadas o cubistas: la testa, en su acepción latina. Pero estas obras no supondrán para el artista más que la concreción de una idea, de un núcleo, una intención; quedar casi siempre sumergido en un frustrado deseo de verlas realizadas en tamaños colosales, sólo limitados por los recursos de la técnica, cada vez más ilimitada. Todo ha de quedar reducido a una razón de escala, de medida: soñar esta Testa como un gigantesco puño, como una imposible cúpula bizantina amenazando el horizonte de una gran ciudad, convertirla en una arquitectura inútil para albergar cuerpos, sino pensamientos, ideas que pudieran librarnos de la vulgaridad⁶³³.



Testa, 1970, bro

⁶²⁶ *Jacqueline*, 1980, bronce, 43 x 15 x 17 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril 1981; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.48; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.77; V.V.A.A. (2010a), p.256.

⁶²⁷ *Paloma*, 1970, bronce, 30 x 16 x 24 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril 1981; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.85; V.V.A.A. (1981a), p.46; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.79; V.V.A.A. (2010a), p.259.

⁶²⁸ *Leticia*, 1974, bronce, 44 x 17 x 21 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril 1981; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.47; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.78; V.V.A.A. (2010a), p.258.

⁶²⁹ *Ana*, 1999, bronce, 32 x 15 x 17 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A (2010a), p.261.

⁶³⁰ *Andrea*, 1994, bronce, 30 x 15 x 15 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), p.260.

⁶³¹ *Antonio*, 2004, 22 x 13 x 15 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: Cfr. V.V.A.A (2010a), p.262.

⁶³² *Clara*, 2005, resina, 34 x 16 x 18 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010. Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), p.263.

⁶³³ SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993b). Mais ces œuvres ne seront jamais que la concrétisation d'un principe esthétique. D'une idée, la formulation d'une intention. Il me reste mon désir de les

2. Experiencia pedagógica. La Academia de Bellas Artes de San Fernando. Labor divulgativa.

“...cuando una estatua se arruina, su vida como piedra comienza, y cuando, a su vez, ésta queda pulverizada, se nos abre la gran avenida del desierto. En realidad: crear, nombrar, es celebrar al límite la muerte, el pasaje de la vida”. M. Yourcenar, *El tiempo, ese gran escultor*, 2002 [1ªed. 1983].

Al comienzo del libro *La scultura lingua morta*, (Venecia, 1945), el escultor Arturo Martini señala: “cierta mañana en la escuela hice la siguiente pregunta a mis alumnos: una manzana en pintura equivale a Venus. ¿Por qué no ocurre lo mismo con una manzana en escultura? A partir de aquella mañana comencé a escribirlo. En el pasaje “Sombra”, Martini compara la vida del escultor con la ola que trata de crear una imagen duradera de sí repitiéndose en la ola sucesiva para terminar siendo siempre nada en el barro de la orilla. “Escultura” añade- Anacoreta del éxtasis, traicionada como Narciso por su sombra, imagen de metafísica soledad, tristeza onomástica de hermafrodita⁶³⁴. Posiblemente ese mismo deseo de discernir la funcionalidad y el significado de la escultura le llevó a José Luis Sánchez a volcar parte de su vida en defender su esencia desarrollando una amplia actividad como divulgador de la escultura histórica y contemporánea por medio de conferencias y cursos desde su experiencia como escultor

De sus años dedicados a la enseñanza destacan sus clases en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde desde 1975 en la cátedra de Dibujo Decorativo dejada por Francisco Nieva. Enfoca su asignatura, Dibujo Decorativo y Diseño, hacia las artes aplicadas: la vidriera, mosaico y cerámica. En esta sección, que ayuda a crear al transformarse la Escuela en Facultad universitaria, trabaja con gran entusiasmo, comunicando a los alumnos el conocimiento y experiencia sobre la integración de las artes y la relación entre el arte y la sociedad. Ameniza y enriquece las clases con las intervenciones de Canogar, Arcadio Blasco, Cruz Novillo y Peridis, entre otros. De esta experiencia guarda, al menos, el recuerdo agri dulce de que un pequeño porcentaje de sus alumnos reaccionase ante sus intentos de despertar y alimentar su curiosidad.

réaliser à échelle monumentale, libéré de contraintes techniques que je vois reculer de jour en jour. Cependant, il faut se placer à l'échelle humaine. Et moi, je continue mon rêve: je vois cette *Testa* comme un poing gigantesque, colossal, une impossible coupole byzantine dominant l'horizon d'une grande cité - une architecture inutile qui accueillerait des corps, sinon des esprits, des pensées idéales qui nous libéreraient de la vulgarité”, p.44.

⁶³⁴ F. CALVO SERRALLER: “Latín”, *El País/Babelia*, Madrid, 1-3-2003, p.14



Leyendo el discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes, Madrid, 1987.

En 1986 es elegido académico de número de la Real Academia⁶³⁵ de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, entrando a formar parte de ella el 29 de noviembre de 1987, con un discurso de ingreso que lleva un título muy explícito que resume su dedicación *En defensa de la escultura*. Donando al Museo de dicha Academia su obra titulada *Gaudiana*⁶³⁶ ói una flor recién amanecida, una evasión de la técnica hacia la poesía⁶³⁷.

Esta experiencia le da òuna nueva dimensión de conocimientos de una parte del arte, sobre todo de la escultura, que en España había quedado más o menos olvidado: el arte neoclásico, que es el que recoge desde su fundación. El hecho de tener que hacer un discurso de ingreso me obliga a estudiar una parte de la escultura que no conocía a fondo,

⁶³⁵ J. BOTELLA LLUSIA: òLas academiasö, *ABC*, Madrid, 18-12-1987. òEn Grecia, por primera vez en la historia de la cultura, la enseñanza sale del templo y se empieza a impartir al aire libre, tanto en un sentido real como figurado. En su forma prístina, la Academia es, pues, a enseñanza libre por antonomasia. Pero esta academia libre es casi una anécdota, y habían de pasar muchos años hasta que, en pleno siglo XV, en Florencia, naciera una academia, la Academia Florentina, como una verdadera institución. Las academias modernas no son, como la gente cree, un invento francés. Son un producto del renacimiento italiano, y la Academia Della Crusca (Florencia, 1582) y la Academia dei Lincei (Roma, 1603) así lo atestiguan. Sólo más tarde, y en 1635 crea el cardenal de Richelieu la Academie Française, que es la que había de servir de modelo a las academias españolas, nacidas casi todas ellas en el siglo XVIII y bajo la influencia de la moda francesa, y en gran parte, también italianaö, p.78.

⁶³⁶ *Gaudiana*, 1981, 78 x 62 x 45 cm., acero corten. Museo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Exposición: *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998. Bibliografía: MARTÍN GONZÁLEZ (1991), p.88; MOLINS (1998), p.53; V.V.A.A. (2010a), p.94.

⁶³⁷ MARTÍN GONZÁLEZ (1991), p.90.

Bajo el título *Gaudiana* ofreció una charla José Luis Sánchez, dentro del ciclo *El artista ante su obra* que se celebró en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, 17-11-2010.

y me ofrece una visión distinta para observar la evolución de la escultura y empezar a contestar a preguntas que estaban en mi subconsciente: qué había sucedido con la escultura durante el siglo XX, a partir de Rodin, qué había ocurrido con la escultura en este país, cómo se pasa de una concepción exclusivamente religiosa a un neoclasicismo laico, humano⁶³⁸.



Gaudiana, 1981, acero corten.

Precisamente en el Taller de Vaciados de esta Academia ha impartido cursos de Tercer Ciclo de Doctorado de la Universidad Complutense de Madrid hasta el 2009, en colaboración con el Instituto de España. Se trata de seguir las diferentes técnicas empleadas en la escultura desde la prehistoria a nuestros días, modelado, talla, fundición a la cera perdida y la arena, sacado de puntos, soldadura, siliconas y poliéster, etc. Han dado unas soluciones muy variadas a la escultura y la han configurado a lo largo de la historia. El curso será eminentemente práctico, intentando comunicar mi larga experiencia como escultor, con insistencia en la consideración del último siglo que ha revolucionado las técnicas tradicionales de talla y fundición. Se realizarán visitas a talleres, estudios y exposiciones. [í] revisar, desde el punto de vista de un escultor, la evolución de las técnicas empleadas por el hombre según la transformación de los medios para atacar la materia, medios poco evolucionados, anteriormente al siglo XIX, en que nuevas tecnologías hacen cambiar la escultura de forma radical⁶³⁹.

⁶³⁸ RUIZ TRILLEROS (2010b), pp.293-294.

⁶³⁹ «Procedimientos escultóricos (De Altamira a Chillida)», *Instituto de España. Cursos Tercer Ciclo*, Real Academia Española, Madrid, 2005, p.18.

En esta misma Academia fue académico delegado del Taller de Reproducciones desde 1988 hasta 2003. Numerosos escritos dan testimonio del trabajo llevado a cabo por este taller desde su creación⁶⁴⁰; siendo miembro de la Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid.

Formó parte la Comisión del Patronato del Museo de Arte Contemporáneo, del Comité de Expertos de la Fundación Capa y de la Fundación José Planes.

Actualmente es miembro del jurado del Premio de pintura BMW de Madrid y jurado del Premio de Pintura y Escultura Caja Castilla La Mancha, que se viene celebrando desde 1998. Y en 2010 jurado del III Premio Internacional de Escultura Caja de Extremadura, Plasencia (Cáceres).

José Luis Sánchez ha desarrollado una amplia actividad como divulgador de la escultura histórica y contemporánea por medio de conferencias⁶⁴¹ y cursos⁶⁴² en los que explica la génesis y base conceptual de su creación scultórica. Ha participado en varias mesas redondas⁶⁴³, e incluso ha presentado un par de libros⁶⁴⁴ y ha comisariado la exposición *Arte en la Asamblea. Obra gráfica* (Madrid, 2006).

⁶⁴⁰ Véase «Taller de Vaciados: resumen de las actividades del año 1998», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, nº87, 1998, pp.493-494.

⁶⁴¹ *Rodin y los pintores-escultores, De Picasso a Duchamp, Materiales y Procesos*, y *La escultura española: Ferrant, Oteiza y Chillida*, ciclo *La escultura contemporánea vista por un escultor*, Fundación Juan March, Madrid, 12-21 noviembre 1991. *La abstracción en la escultura*, curso de verano de El Escorial *Técnica y estética de un siglo de escultura española (1900-2000)*, Fundación General de la Universidad Complutense, Madrid, 21-25 agosto 2000. *La Colección de Escultura del Museo*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, septiembre 2004. *Un paseo por la escultura de la Academia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 21-6-2005. *Escultura y sociedad. Arte urbano y revitalización de zonas ribereñas*. Barbastro, curso de verano de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 5-6 julio 2006. *El relieve*, Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes, Madrid, 2007 y 2008. *El artista y su obra*, El Foro de Pozuelo, Pozuelo, 12-3-2009. *La escultura como problema*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 6-8-2009. Conferencia sobre su trayectoria como diseñador-escultor, ciclo Diálogos, tras ser nombrado Socio de Honor de Di-mad, Madrid, 27-4-2010.

⁶⁴² *La pérdida del pedestal*, ciclo Lecciones de Arte, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 15 y 22 noviembre, 2005. *Dibujo en el aire*, ciclo El dibujo hoy, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 13-17 febrero 2006. *Curso de Escultura*, IV Talleres de Artes Plásticas, Plasencia, 24-28 septiembre, 2007; junto a Vaquero Turcios.

⁶⁴³ *El diseño: objeto y utensilios*, IV sesión del ciclo Arquitectura y Comunidad, Servicio de Educación y Cultura, Madrid, 16-1-1963. Conferenciante Carlos de Miguel; invitados especiales al coloquio: Enrique Sendagorta Aramburu, Jesús de la Sota y José Luis Sánchez. *Jornadas en Granada sobre el diseño y su enseñanza*, Granada, 21-23 marzo 1979. *Arte, cultura y provincias*, Albacete, 3-10-1981. Participación con Javier Tusell, Francisco Calvo Serraller, Salvador Jiménez, Mercedes Lazo y Juan Ramírez de Lucas. *Homenaje a Henry Moore*, 21-mayo, Facultad de Bellas Artes, Madrid, 1982. Participación con Andréu Alfaro, Antonio Bonet Correa, Francisco Calvo Serraller, Antonio Fernández Alba, José Antonio Fernández Ordóñez, Julián Gállego, Ángel González García, Pablo Palazuelo. *El arte en el siglo XX*, II Curso de Arte Fundación Cultural de La Mancha, Palacio de los Fúcares, Almagro, 1-30 septiembre de 1982. Participación con Amalia Avia, Rafael Canogar, Antonio López Torres, Manuel López Villaseñor, Lucio Muñoz y Miguel Navarro. *Intelectuales y sociedad democrática*, Hotel Las Salinas, Lanzarote, 25-28 noviembre 1984.

Reunión auspiciada por la Fundación Konrad Adenauer, siendo su gestor Javier Tusell. *Homenaje a Santonja*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 14-9-1992. Participación con Juan Manuel Bonet, Manuel Castillo, Fernández Alba, L. Fernández Troyano, Simón Marchán Fiz y Arturo Rebollo. *L'arquitectura i l'art dels anys cinquanta a Madrid*, Fundación La Caixa, Barcelona, 1996. Participación con Oriol Bohigas, Antón Capitel, Antonio Fernández Alba y Juan Manuel Bonet. *Ingeniería civil, arte y naturaleza*, cursos de verano de El Escorial, Fundación General de la Universidad Complutense, Madrid, 4-8 septiembre 2000. Participación con Ignacio González Tascón, Ángel del Campo y Francés, Joaquín Vaquero Turcios y Gustavo Torner. *La apertura al arte de vanguardia*, 5-11-2002, Ateneo de Madrid. Participación con Juan Manuel Bonet, José Luis Tafur y Joaquín Vaquero Turcios y Rafael Canogar. XI Jornadas de Estudios Locales *Arte Contemporáneo Almanseño*, Almansa, 21 mayo 2003. Proyección de vídeo sobre la obra de José Luis Sánchez, y entrevista-conferencia *Vida y obra del escultor José Luis Sánchez, un almanseño de fama internacional*. I Simposio Nacional *Pueblos de colonización durante el franquismo. La arquitectura en la modernización el territorio rural*, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Sevilla, 7-9 abril 2005. Participación con Carlos Sambricio, José Antonio Corrales Fernando de Terán. *En homenaje a las víctimas de la injusticia y del olvido en Almansa (1939-1943)*, Asociación Cultural Pablo Iglesias, Almansa, 14-5-2005. *Monumentos inevitables. Vegaviana y otros pueblos de Colonización*, 30-6 al 2-7 2010, Instituto Patrimonio Cultural Español, Madrid. Participación con Fernando Terán y Álvaro Martínez Novillo.

⁶⁴⁴ *Museo de Cerámica Nacional 1980-2005*, Chinchilla de Montearagón, Albacete, 2005 en el Museo Arqueológico de Madrid, 14-6-2005 y el libro de Marín-Medina *El arte para todos. Escultura pública en Leganés*, el 29-9-2005, Leganés.

APÉNDICE BIOGRÁFICO

El desarrollo y progreso en el camino del conocimiento consisten, fundamentalmente, en afrontar y reflexionar sobre esas variables con sus consecuencias: uno piensa el Arte, la cosa, y se descubre pensando su vida. La vida. Jordi Teixidor de Otto, *La elección del camino*, 2002.

Aunque sus esculturas le justifican, hemos construido una reseña de su persona a través de varias pinceladas de quienes le hemos conocido.



1955.

José Luis Sánchez se nos presenta tan cercano y accesible como su obra, en una casa cálida, diseñada, pensada, para los que viven en ella. Aquí encontramos objetos muy diversos procedentes, en su mayoría, de los viajes que ha ido realizando. Estatuillas del antiguo Egipto, figuras en barro cocido policromado, tallas españolas, curiosidades en ocasiones de gran valor artístico; en definitiva arte, un arte que podría exhibirse como la segunda colección de José Luis Sánchez. La misma cercanía se respira en su taller. Un taller; ahora tranquilo, de blancas paredes y mucha luz donde recortes, papeles, dibujos, maquetas y esculturas se amontonan en un aparente pero cuidado desorden. Cada detalle de su taller y de su estudio refleja su deseo persistente de querer hacer las cosas de la mejor manera posible.

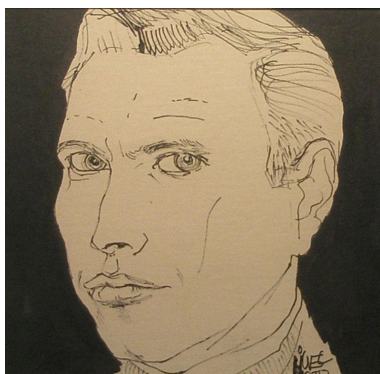
Aunque crece en un ambiente no especialmente propicio para la dedicación al arte, es escultor por una profunda necesidad intrínseca. Su obra sintetiza con perfecta claridad su especial capacidad para observar aquello que le rodea, el cultivo de una sensibilidad innata. Personificación del esfuerzo apasionado; la lucha que conlleva la actividad creativa

es una provocación suplementaria y su manera de trabajar con pasión es la que le nutre y vivifica.

En una época en la que los artistas caminan aislados aspirando alcanzar la categoría de dioses, José Luis Sánchez evoluciona adaptándose a las nuevas circunstancias pero sin renunciar al pasado; avanza sin buscar un pedestal museable ni para él ni para sus obras porque aunque, indudablemente, se lo merezcan, su deseo dista mucho de su coherencia y humildad artística. Así, lejos del Olimpo, el público se siente más cercano y copartícipe de su obra, puede sentirla y disfrutarla con mayor plenitud, incluso tocarla porque, José Luis Sánchez insiste, òla esencia de la escultura es el tactoö.

Su biografía es òun gesto de voluntad heroica en quien, como en él, el temperamento le traiciona. Una constancia sin alardes, que él proclama fácil y que a mí me maravilla, porque sé cuánto trabajo debió costarle. Se ha hecho enteramente a sí mismo, a un ritmo de voluntad acelerada por su propio espíritu, que parece sin esfuerzo [í] José Luis Sánchez sabe muy bien ver, y éste es el secreto de que sepa hacer, y sea ambicioso de hacer, porque todo le tienta a comulgar en la acción. Es un hombre austero y delicado, arraigado y cosmopolita, manchego universal, vorazmente curioso y deleitante. Hombre entero, cuerpo y alma, ambos vigentes siempre, simultáneamente, como una sola cosa; sensual hasta el espíritu, su espíritu respira por todos los sentidos. Con una rica y ancha humanidad que es inflexible ante aquello que puede vulnerar su ley [í] Me parece un arqueólogo al que la precisión de sus cálculos, el rigor escrupuloso de sus previsiones, la planificación inexorable de la búsqueda, le llevase necesariamente al hallazgo [í] José Luis Sánchez ha hecho de su trabajo, de su arte, de su oficio, de su taller, de su casa, de sus viajes, de su vida afectiva y social, una biografía unitaria, sin contradicciones, sin doblez ni hipocresías, sin saltos, sin cortes, consecuente, en la serena continuidad de quien tiene un soberano dominio de sí mismo. Tónico de la voluntad, el prójimo, que le ha hecho adquirir un espíritu servicial, casi paradigmático. Su obra es siempre para alguien, para algo, y en ello pone todo el valor de su creación [í] Confiesa que nunca dijo que no a nada. Siempre está dispuesto a poner la máxima tensión y entusiasmo para aquello a lo que se le reclama [í] Se compromete consigo mismo a todo, pero no compromete a nadie. Derrocha humanidad, y allá el que quiera aprovecharla [í] José Luis Sánchez, además del tamaño artista que es, es el mejor artesano. Para ello hay que amar y gozar la materia como José Luis Sánchez, desde el espíritu. Con voluntad de redimirla, con pasión de salvarlaö⁶⁴⁵.

⁶⁴⁵ FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), pp.16-25.



Dibujo de tinta china, 1952, de Miguel Berrocal.

Para el presidente de los Críticos de Arte, Tomás Paredes, hubo un tiempo òvisto desde arriba, en el que tenía un aire a Dostoievsky. Faz oblonga, brancusiana, barba escasa y plateada, mirada distante escéptica, aspecto frío, pero, próximo, cordial, mollar, calientemente civil y civilizado. Quería ser arquitecto, pero se licenció en Derecho, al tiempo que dibujaba y modelaba: sabe conciliar en el presente, las formas del futuro y del pasado [í]. Ceramista, mago del relieve, escultor de inmenso bagaje⁶⁴⁶.

A su vez, Caballero Bonald ve en José Luis Sánchez òpasi3n controlada por el conocimiento. Es como si el artista se obstinara en evitar cualquier arrebato demasiado evidente, dejando siempre el margen necesario para la ambigüedad. Lo más manifiesto puede ser así lo más oculto [í] Porque ahí está también la general e inolvidable cerraz3n de una obra que se basta a sí misma, sin necesidad de otra explicaci3n que la de su propia soberanía creadora. Y que seguirá bastándose a sí misma mientras José Luis Sánchez continúe ejerciendo de taumaturgo⁶⁴⁷.



Con Berrocal en su taller de Verona.

⁶⁴⁶ PAREDES (1998b).

⁶⁴⁷ CABALLERO BONALD (1986), pp.8-9.

En ese binomio insiste Salvador Jiménez: «Hay, en lo que hace, un claro predominio de la cabeza sobre la sensibilidad. El cálculo, el estudio, la previsión, el orden mental riguroso están en la base. Un error cuesta caro. Pero una vez que le ha tomado bien las medidas al trabajo, su sensibilidad asoma por todos los rincones y su rebosante humanidad se hace una y la misma con lo que tiene entre manos. Le gana el frenesí de la acción, la invención de las técnicas, el agotamiento de los recursos, la aplicación de los elementos. Su disciplina universitaria le dio lo que quería Stendhal, rigor y precisión. Su curiosidad nunca satisfecha, su avidez por todo cuanto existe, le da el talento joven, vigoroso y personal, que se revela en lo que hace. Si fuera poeta le gustaría más hacer un soneto que un poema libre. Se siente más confortado en los límites de un encargo que si le dejan manos sueltas. Quizá tema perderse. Quizá le guste saber el terreno que pisa para conjurar cualquier posible tentación evasiva. Puede ser una muestra de honradez o de valentía torera para lidiar de forma más difícil todavía. Tal vez en José Luis Sánchez no se ha apagado un sueño de arquitecto, de un hombre que lo que quiere es levantar cosas, ponerlas en pie, ofrecerlas para ser usadas, darles utilidad y eficacia, hacer que sirvan para vivir»⁶⁴⁸.

Antonio Gamoneda destaca su compromiso de solidaridad con la existencia y con la historia. Esta es la función artística de una escultura regida por el esquema primario de horizontalidad, verticalidad, curvatura. «Ningún manierismo, por tanto; ninguna concesión a la fácil excentricidad oblicua, figurada. Es el imperio del volumen proyectado, sí, espacialmente, pero afirmativo de su gravedad terrestre. [í] y una secreta referencia a la organicidad, a la naturaleza; como si los ritmos esquematizados en la obra escultórica fueran equivalentes o muy próximos a los que rigen en aquélla, y que esta identificación fuese generadora de la idea escultórica»⁶⁴⁹.



Con Farreras en su casa, Pozuelo de Alarcón, 1998.

⁶⁴⁸ JIMÉNEZ (1966).

⁶⁴⁹ GAMONEDA (1981a), p.16.

Francisco Farreras aún tiene grabado en su retina la imagen de un hombre con impermeable amarillo, la primera vez que vio a un jovencísimo José Luis Sánchez, con quien coincidiría posteriormente en numerosas ocasiones. Ambos pasaron por el taller de cerámica de Pierre Canivet en París y se iniciaron en el mundo del arte por vías distintas pero, en cierto sentido, paralelas: el arte aplicado, materializado en vidrieras, cerámicas y mosaicos, y el arte religioso como necesidad de renovación. Ambos participan en muchas de las exposiciones itinerantes que organizaba el Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores a través de Europa y América y, aunque Farreras centró su esfuerzo y dedicación al mundo de las exposiciones y galerías, sus caminos no llegaron a separarse y una amistad consolidada pervive en el transcurso del tiempo. Farreras recuerda con nostalgia el entusiasmo con el que crearon el llamado Grupo 7, un proyecto que nació en los alrededores de la plaza de Santa Ana de Madrid, para dar salida a un arte popular que era novedoso en el extranjero pero que no llegó a materializarse. Ensalza el rigor, la disciplina y sinceridad que emana de la escultura de José Luis Sánchez, cualidades que se extienden a su persona, y arremete con la constante duda que le ha acompañado en ese impulso por infravalorarse⁶⁵⁰.

De esta manera tan literaria resumía Antonio Bonet Correa su biografía y su quehacer artístico, con un objeto para él emblemático: el yunque. «La elección de este instrumento o herramienta de trabajo define de manera prístina el tesón y la laboriosidad de su fecunda vida de artista, consagrado por entero a la diosa escultura»⁶⁵¹.



Foto familiar. Pozuelo 2002. Foto de Ana Müller.

⁶⁵⁰ Conversación mantenida con la doctoranda, 10-4-2010.

⁶⁵¹ BONET CORREA (2010), p.17.

I. EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1953

XIV Exposición Manchega de Artes Plásticas, Valdepeñas, Ciudad Real.

Exposición *La Puerta del Sol*, Madrid.

1955

Ateneo de Madrid, Sala del Prado, Madrid.

1959

Sala Neblí, Madrid.

1960

Galería Teka, Bilbao.

1961

Galería Liceo, Córdoba.

1971

Museo de Albacete.

1975

Galería Rayuela, Madrid.

1976

Galería Lúzaró, Bilbao.

Sala de Exposiciones del Banco de Granada, Granada.

1977

Galería Rayuela, Madrid.

1978

Sala Luzán, Zaragoza.

Galería Aix, Estocolmo, Suecia.

Viken Galleri, Hogäna, Suecia.

Artcurial, París.

Catherine Adam, Lausana, Suiza.

Galería Parke 15, Pamplona.

Gallerie Frederic-Gollong, Saint Paul de Vence, Francia.

1979

Galerie Gübelin, Lugano, Suiza.

Galería Carmen Benedet, Oviedo.

Galería Atalaya, Gijón.

Casa de la Cultura, Pola de Lena, Asturias.

1980

Musée des Beaux-Arts La Chaux-de-Fonds, Suiza.

Gallerie Gübelin, Saint Moritz, Suiza.

Galería Maese Nicolás, León.

Galería Varrón, Salamanca.

Galería Rodin, Santa Cruz de Tenerife.

1981

Galería Monika Beck, Homburg-Schwarznacker, Alemania

Exposición Antológica, Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura. Palacio de Cristal del Retiro, Madrid.

Museo de Albacete, Albacete.

Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Reliefs, sculptures, objets d'art: œuvre abstraite d'un humaniste. Artcurial, París.

1982

Museo Alvar Aalto, Jyväskylä, Finlandia.

Museo de la Arquitectura Finlandesa, Helsinki, Finlandia.

Artcurial, Stuttgart, Alemania.

1983

Galería Rayuela, Madrid.

Artcurial, París.

1984

Idea Madrid, Madrid.

1985

Galería Taide Art, Helsinki, Finlandia.

1986

Galería Punto, Valencia.

Museo de Albacete, Albacete.

Galería Maese Nicolás, León.

1988

Galería Paulino Ruano, Almansa.

1989

Arco, Galería 4/17, Madrid.

1990

Museo Barjola, Gijón, Asturias.

Casa de la Cultura, Avilés, Asturias.

Esculturas, relieves, medallas y collages, Centro de Escultura de Candás, Museo Antón, Candás, Asturias.

1993

Artcurial, París.

Casa de la Cultura, Almansa.

Casa de la Cultura, Torrent.

Casa de la Cultura, Requena.

La magia del bronce, Galería El Museo, Bogotá, Colombia.

1994

Casa de la Cultura, Villena, Alicante.

Casa de la Cultura, Altea, Alicante.

Centro Cultural de la Asunción, Albacete.

Bienal Ciudad de Zamora, Zamora.

1996

Artcurial, París.

1998

Referencias, Centro Cultural Conde Duque, Madrid.

2001

Artcurial, París.

2002

Galería Fermín Echauri, Pamplona.

2006

Observatorio del Arte, Ecoparque de Trasmiera, Arnauero, Cantabria.

2010

José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor, Museo Antiguo Convento de la Merced, Ciudad Real.

2011

Esculturas y relieves. José Luis Sánchez, Galería Van Dyck, Gijón.

II. EXPOSICIONES COLECTIVAS

1952

Academia Española de Bellas Artes, Roma.

Ateneo de Madrid (con Berrocal, Cárdenas, Higuera y Pirla).

1954

Club La Rábida, Sevilla (con Miguel Berrocal).

Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Artistas de hoy, I Exposición de arte abstracto, Galería Fernando Fé, Madrid

XXVII Biennale di Venezia, Venecia.

I Exposición de diseño industrial, Madrid.

I Salón de Arte Joven Español, Palacio de la Ciudad, Tánger.

Exposición del Toro, Colegio Santa María, Madrid.

1955

Exposición de Becarios 1953-1955, Salas del Círculo Cultural Tiempo Nuevo, Madrid.

Escultura al Aire Libre, Parque de María Luisa, Sevilla.

Arte Joven, Palacio de la Lonja, Zaragoza.

Arte Joven, Club La Rábida, Sevilla.

III Bienal de Hispanoamérica, Barcelona.

Arte Sacro, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid.

Galería Carpa, Madrid.

Colegio Español de la Ciudad Universitaria, París.

I Bienal de Alejandría, Egipto.

1956

Tres ceramistas: Arcadio Blasco, Jacqueline Canivet, José Luis Sánchez, Ateneo de Madrid.

I Bienal de Arte Cristiano, Salzburgo.

XXXVIII Biennale di Venezia, Venecia.

Arte Joven, Ateneo de Zaragoza. Institución de Fernando el Católico.

Antológica 1954-56, Sala del Prado y Santa Catalina del Ateneo de Madrid.

1957

XI Trienal de Milán, Milán.

Escultura al aire libre, Colegio Mayor de la Moncloa, Madrid.

1958

Exposición Internacional, Bruselas.

Continuidad del Arte Sacro, Ateneo de Madrid.

Arte Sacro, La Seo, Zaragoza.

Arte religioso contemporáneo, Cultura Hispánica, Madrid.

Obra sindical artesanía. Exposición de cerámica, Madrid.

1959

Jonge Spaanse Kunst Haags, Gemeentemuseum, La Haya.

Stedelijk Museum, Amsterdam.

Museo de Utrecht, Países Bajos.

Vegaviana, Ateneo de Madrid.

III Salón de Mayo, Capilla del Antiguo Hospital de Santa Cruz, Barcelona.

XX Exposición Manchega de Artes Plásticas, Valdepeñas, Ciudad Real.

1960

Fundación Rodríguez Acosta, Granada.

1961

IV Bienal de Alejandría, Alejandría, Egipto.

1962

International du Petit Bronze, Musée d'Art Moderne, París.

III Bienal de Arte Cristiano, Salzburgo.

Concurso Basílica de Aránzazu. Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid.

XXIII Exposición Manchega de Artes Plásticas, Valdepeñas.

1963

Artistas españoles contemporáneos, Dirección General de Bellas Artes (itinerante por España).

1964

Five artists of the Pavillon of Spain, D'Arcy Galleries, Nueva York.

XXV años de arte español, Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York.

L'art dans l'architecture d'aujourd'hui, Stuttgart.

Eucaristía y altar, León.

Arte aplicado (con Arcadio Blasco, Juan Genovés y Jesús Nuñez), Estudio 4, Madrid.

1965

Modern Art of Spain, Empire State Building, Nueva York.

Stable College, Scotts Dale, California del Sur.

1966

Evolución 66, Huarte, Madrid.

1967

IV Bienal de pintura y escultura de Zaragoza, Zaragoza.

Homenaje a los artistas premiados 1957/67, Fundación Rodríguez Acosta, Granada.

1968

I Salón de Escultura Contemporánea, Barcelona.

1969

Galería Iolas-Velasco.

1970

Exposición del diseño industrial español, Ministerio de la Vivienda y Dirección General de Arquitectura, Madrid.

1971

II Exposición de Arte en el Metal, *III Exposición Nacional*, Valencia.

II Bienal de Escultura, San Sebastián.

Galería Juana Mordó, Madrid.

1972

III Exposición de Arte en el Metal, IV Exposición Nacional, Valencia.
Exposición Nacional de Escultura Contemporánea, Claustro de la Catedral de Gerona.
Once artistas exponen múltiples, Casa del Siglo XV, Segovia.
I Concurso Nacional Pequeña Escultura, Valladolid.

1973

Colección Vaticana de Arte Moderno, Museo del Vaticano, Roma.

1974

La Calle, Galería Vandrés, Madrid.
I Exposición de Escultura al Aire Libre, Nuevo Club de Golf, Madrid.
Exposición de Escultura al Aire Libre, Vigo.
Art d'aujourd'hui, Museos Reales de Bellas Artes, Bruselas.
Arte Español, Kunstshalle, Munich.
España 74, Sao Paulo, Brasil.
I Concurso Internacional de Escultura de la autopista del Mediterráneo, Gerona.
I Bienal Internacional de obra gráfica y arte seriado, Segovia.

1975

Homenaje a Antonio Machado, La Casa del Siglo XV, Segovia.
Dibujos de escultores, Propac, Madrid.
75 Años de Escultura Española, Galería Biosca, Madrid.
Veinte escultores, Galería Ruiz-Castillo, Madrid.
Art 6 '75, Basilea.
Escultores españoles, Galería Ruiz Castillo, Madrid.
Pequeñas esculturas de grandes escultores, Banco de Granada, Granada.
Exposición colectiva de escultura en la Galería Atalaya, Gijón.
El bronceo, Galería Edurne, Madrid.
Studium, Valladolid.

1976

Pintores sin pintura, Galería Skira, Madrid.
VIII Exposición del Arte en el metal, Valencia.
Art 7 '76, Basilea.
I Certamen internacional de artes plásticas, Museo del Castillo de San José, Lanzarote.
Grands et Jeunes d'aujourd'hui, Grand Palais des Champs-Élysées, París.

1977

Art 8 '77, Basilea.
12 escultores de hoy, Museo del Alto Aragón, Huesca.
Homenaje a los tres Pablos, Galería Múltiple 4.17, Madrid.
Arte Español, Vaasa, Finlandia.
Museo de la Resistencia Salvador Allende, Madrid y Barcelona.
11ª Biennale Internazionale Piccola Scultura, Padua.

1978

Tres escultores Galería Fúcares, Almagro (con Ricardo Mesa, José Luis Sánchez y Santonja).

I Triennale européenne de sculpture, Jardin du Palais Royal, París.

70 Scultori contemporanei. Mostra internazionale di scultura, Verona.

Homenaje a Miguel Hernández, Galería Multitud, Madrid.

Panorama 78, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.

Escultura en el Jardín, Monteclaro, Pozuelo de Alarcón, organizada por la Galería Aele de Madrid (con F. Assler, Cruz Novillo, Amadeo Gabino y A. Santonja).

Art Dans la Ville/Art Dans la Vie, París.

1979

Artcurial, Basilea (con Sonia Delaunay).

1980

Otra Dimensión, Galería Theo, Valencia (con Francisco Farreras).

22 artistas contemporáneos, Iman, Galería de Arte, Valladolid.

Seis Escultores, Galería Biosca, Madrid.

El Collage, Galería Aele, Madrid.

Homenaje al Dr. Marañón, Galería Rayuela, Madrid.

Art 1980, Tom Maddock Gallery, Chicago.

12 Spanische Künstler, Würzburg.

Exposición Premio Cáceres de Escultura, Cáceres.

Art 11 '80, Basilea.

Exposición Artistas de Pozuelo, Foro, Pozuelo.

Múltiples. Seis artistas españoles, Galería Forum, Lima, Perú.

Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria.

1981

Arte Español Contemporáneo, Galería Nacional de Sofía, Bulgaria.

Art 1981, Tom Maddock Gallery, Chicago.

Después de Picasso, Galería Maese Nicolás, León.

Art 12 '81, Basilea.

El Collage, Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla.

Galerie Beck, Homburg, Alemania.

1982

Galería Taide Art, Helsinki (con Totte Mannes).

Museo de Pori, Finlandia (con Amadeo Gabino y Vaquero Turcios).

Festival du Jeu de Société, Centro Cultural de Boulogne-Billancourt, Francia.

Art 13 '82, Basilea.

Arco 82, Madrid.

Escultura abstracta, Madrid.

1983

Palacio de Charlottenborg, Copenhague, Dinamarca (con Amadeo Gabino y Vaquero Turcios).

Galería Taide Art, Helsinki (con Totte Mannes).

Escultura d'avui, Galería Serie-Disseny, Barcelona.

Art 14 '83, Basilea.

D'Or et de diamant. Hommage aux bijoux de Braque, Printemps Haussman, París.

Micro-sculptures, sculptures-bijoux, Galería Art Public, París.

Arco 83, Madrid.

1984

Galería Brahen, Turku (con Totte Mannes).

Premio de escultura Francisco Salcillo, Iglesia de San Esteban, Murcia.

La Cultura en Castilla-La Mancha y sus raíces, (exposición itinerante por Madrid, Ciudad Real, Toledo, Albacete, Cuenca y Guadalajara).

Salon de Artistes Decorateurs, Grand Palais, París.

Medallistas Españoles y Franceses, Casa de Velázquez, Madrid.

Arco 84, Madrid.

Art 15 '84, Basilea.

Idea Madrid, Paseo de La Habana, Madrid.

Contemporary Spanish Sculpture, Galería Múltiple 4.17, Madrid.

1985

Casa Velázquez, Madrid (con François Pougheol).

Galería Taide Art, Helsinki (con Totte Mannes).

Pohjanmaan Museo, Vaasa, Finlandia (con Libero Ferretti y Totte Mannes).

Galería Enebro, Segovia.

Realismo y figuración de La Mancha, (exposición itinerante organizada por el Banco de Bilbao, Madrid, Guadalajara, Cuenca, Ciudad Real, Albacete y Toledo).

Art 16 '85, Basilea.

Arco 85, Madrid.

Feria Internacional de Arte, Montreal, Canadá.

Bijoux d'artistes. L'artiste et la femme, Artcurial, París.

España, escultura multiplicada, Madrid.

De Rodin a nuestros días, Galería Theo, Valencia.

1986

I Bienal Iberoamericana del arte seriado, Sevilla.

International Art Exposition 86, Nueva York.

Arco 86, Madrid.

Art 17 '86, Basilea.

VIII Bienal Ciudad de Zamora. Escultura Ibérica Contemporánea, Zamora.

Bodas de Diamante del cubismo, Facultad de Bellas Artes, Madrid.

1987

Veinticinco años de Arte Contemporáneo Español, Sala Luzán, Zaragoza.

X Aniversario, Galería Maese Nicolás, León.

1988

Escultura Española de Vanguardia, Galería Alvar, Madrid.

Les artistes signent vos cadeaux (con Pomodoro, Lalanne, Sonia Delaunay, Berrocal, Dalí, Man Ray) Artcurial, París.

1989

Galería Rafael Colomer, Madrid (con Salvador Victoria).

Pintores y escultores de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Galería Alfama, Madrid.

Mediterranée, sources et formes du XX siècle, Artcurial, París.

Espagne, arte abstracto 1950-1965, Artcurial, París.

Paulino Ruano Galería de Arte, Almansa.

Arco 89 (con la Galería 4.17), Madrid.

1990

Madrid. El Arte de los 60, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, Madrid.

1991

Homenaje a Amos Cahan, Galería Seiquer, Madrid.

Vanguardia española en Córdoba, Córdoba.

Arte Abstracto Español, Galería Alvar, Madrid.

1992

Esculturas múltiples, Galería Raquel Ponce, Madrid.

Artistas en Madrid, Expo'92, Madrid.

Galería 4.7. Saga. Grand Palais, París.

1993

Galería Benassar, Madrid.

Escultura contemporánea en bronce, Benavente, Zamora.

Arte Internacional Iberoamericano, Caracas, Venezuela.

1994

Arte abstracto español, Colección Central Hispano, Madrid.

1996

Galería Rayuela, Madrid.

L'architecture i l'art dels anys 50 a Madrid, Fundación La Caixa, Barcelona.

1997

Galería Tolmo, Toledo.

1998

Diseño industrial en España, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid.

15 contemporáneos de El Paso, Fundación Pedro Barrié de la Maza, La Coruña.

2000

Offrir une oeuvre d'art, Artcurial, París.

Explore and buy on line, Artcurial, París.

Espacio Artcurial en Mónaco.

Artistas Españoles Actuales en el V Centenario de Carolus, Museo de Arte Contemporáneo de Toledo.

2001

10 sculpteurs de l'Espagne, Soledad Capa, Bruselas.

Campus de la Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

2002

Galería La vaca sagrada, Madrid.

2003

Nueve de nuevo, Madrid.

Galería Pilar Mulet Madrid (con Farreras y Amadeo Gabino).

2005

Artistas plásticos de Castilla-La Mancha, Palacio de la Santa Cruz de Toledo.

Artistas contemporáneos de Pozuelo, Mira, Pozuelo.

Escultura Española Contemporánea, Palacio Almudí, Murcia.

2006

Exposición Benéfica Arte Contemporáneo, Galería Ansorena, Madrid.

La revolución de la escultura en el siglo XX, Casa de Vacas, parque del Buen Retiro, Madrid, y en el Centro Cultural de Caja Castilla La Mancha, Albacete.

Dos dimensiones 2. Arte Actual en la Academia, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

2007

Galería Fermín Echauri, Pamplona (con Canogar y Amadeo Gabino).

Galería Larra 10, Madrid (Con Totte Mannes).

2008

Artistas Consagrados, Mira, Pozuelo.

2009

Veinticinco años en Van Dyck, Galería Van Dyck, Gijón.

Del blanco al negro, Galería Fermín Echauri, Pamplona.

2010

Encuentros.3 Generaciones, Galería Tolmo, Toledo.

Joyas del Arte Español Contemporáneo, Galería Van Dyck, Gijón.

2011

1910-2010 Miguel Hernández, Fundación Cultural Miguel Hernández, Alicante.

Faith, hope, love. Five artists at the St. Henry's Ecumenical Art Chapel, Turku.

Panorama escultórico, Galería Fernán-González. Arte contemporáneo, Madrid.

Plural. Exposición aniversario, Galería Van Dyck, Gijón.

III. MUSEOS Y COLECCIONES

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- Musée des Beaux Arts, La Chaux-de-Fonds, Suiza.
- Museo Vaticano, Colección de Arte Moderno, Roma.
- Museo Popular de Arte Contemporáneo, Villafamés.
- Museo de Arte Contemporáneo, Elche.
- Museo de Pedraza, Segovia.
- Museo de la Resistencia Salvador Allende, Santiago de Chile.
- Museo de Albacete, Albacete.
- Museo José Planes, Murcia.
- Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Lanzarote.
- Porin Taidemuseo, Pori, Finlandia.
- Alvar Aalto Museo, Jyväskylä, Finlandia.
- Didirshen Museo, Helsinki, Finlandia.
- Galería Nacional de Sofia, Bulgaria.
- Mücsarnok Museo, Budapest, Hungría.
- Museo de Medallas de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Madrid.
- Museo de Escultura al Aire Libre Andalucía, Aracena, Huelva.
- Fundación March, Madrid.
- Fundación Rodríguez-Acosta, Granada.
- Fundación Estrada Saladich, Barcelona.
- Lannan Foundation, Palm Beach, Florida.
- Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo, Santa Cruz de Tenerife.
- Museo Barjola, Gijón.
- Caja de Ahorros Castilla-La Mancha.
- Museo Abierto Rutas de las Esculturas, Valdepeñas, Ciudad Real.
- Museo de Escultura al Aire Libre, Alcalá de Henares.
- Fundación Santander Central Hispano, Boadilla del Monte, Madrid.
- Museo de Escultura al Aire Libre, Cáceres.
- Museo de Arte Contemporáneo de Escultura al Aire Libre, Huelva.
- Parque Escultórico de San Antonio, Candás, Asturias.
- Museo de Escultura al Aire Libre, Leganés.
- Museo de Escultura al Aire Libre, Elche.

- Museo de Escultura al Aire Libre, Ceutí.
- Asamblea de Madrid, Madrid.
- Colección Pere Serra, Palma de Mallorca.
- Colección Fakhoury, Niza.
- Museo Municipal de Arte Contemporáneo, Madrid.
- Fundación Arte y Naturaleza, Madrid.
- Es Baluard, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Palma de Mallorca.
- Fundación Marc Rich, Madrid.
- Fundación Aena, Madrid.
- Colección Lalo Azcona, Madrid.
- Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.
- Museo Modernista de Sóller, Can Prunera, Palma de Mallorca.

IV. PREMIOS Y DISTINCIONES.

El recorrido que hemos realizado por la vida de José Luis Sánchez está lleno de infinitos esfuerzos y algunas recompensas entre las que podemos destacar los siguientes premios⁶⁵² y medallas.

1953

Premio de la XIV Exposición Manchega de Artes Plásticas, Valdepeñas.

1954

Medalla de Bronce en la Exposición Nacional de Bellas Artes, Madrid.

Primer Premio en la I Exposición de Diseño Industrial, en Amigos del Arte, Madrid.

1959

Medalla de plata en la XX Exposición Manchega de Artes Plásticas, Valdepeñas.

1960

Medalla de Oro en la Exposición Manchega de Artes Plásticas, Valdepeñas.

1962

Medalla de Oro en la III Bienal de Arte Cristiano de Salzburgo.

Segundo Premio del Concurso Nacional para la realización del ábside de la Basílica de Aranzazu.

Molino de Oro en la Exposición Manchega de Artes Plásticas, Valdepeñas.

1967

Medalla de Bronce en la IV Bienal de Zaragoza.

1975

Delta de Oro del Concurso de Diseño. ADI/FAD, Barcelona.

1980

Primer premio de Tomás Francisco Prieto de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre de Madrid.

1981

Primer premio de la V Exposición Internacional de la pequeña escultura, Mücsarnok Museo, Budapest.

1987

Académico de número de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

⁶⁵² Además José Luis Sánchez realiza esculturas que han servido de trofeos y premios entre los que destacar las siguientes: Colegio Oficial de Arquitectos, Parnaso (Premio de Poesía, Valdepeñas), Asociación de Pilotos de Aena, Festival de Televisión OTI, Mapfre, Casa de Subastas Castellana, Teatro Almagro y en 2009 el Premio Internacional de Escultura para Fundación López Ibor.

2004

Placa de Escultor Ilustre, Aula de arte: el artista y su obra, Madrid.

2009

Hijo Predilecto de Castilla-La Mancha.

Premio Barón de Forna⁶⁵³, Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

2010

Socio de Honor de Di-mad, Central del diseño, Madrid.

Almanseño Ilustre, Almansa.

⁶⁵³ VVAA.: *Crónica 2010. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 2011, p.31.
Medalla Homenaje a Eugenio d'Ors.

CONCLUSIONES

~Nunca se pregunta uno de qué están hechas nuestras impresiones y expresiones ante esos productos del arte: de hacerlo, se encontraría muy poco de uno mismo pero muchos restos de lecturas. En cuanto a observaciones propias, nuestra mirada ingenua no sabe explorar los objetos; nuestras percepciones son al azar, pues ocurre que siempre pueden señalarnos en una obra aspectos, bellezas o defectos que no habíamos notado, y sugerirnos cuestiones legítimas que no nos habíamos planteado. P. Valéry, *Piezas sobre arte*, 1999 [1ªed.1960].

Si al asistir al curso de Doctorado impartido por José Luis Sánchez en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid fuimos conscientes de lo prodigiosamente desconocida que nos resultaba la escultura (principalmente por no saber mirarla), a la circunstancia de esta tesis le debemos òla valiosa conciencia de los esfuerzos y problemas asombrosamente sutiles a los que la práctica de un arte cuyos datos son los más simples del mundo, al profundizarse en ella, arrastra a quien lo merece y se inflige tan nobles tormentos⁶⁵⁴. De este modo, inmersos en la árdua soledad del investigador, experimentamos el placer de comprobar las infinitas posibilidades que ofrece la escultura, ventana infinita al complejo mundo del arte, ratificando cómo la mayoría de los libros/ensayos/publicaciones que plantean una teoría del arte la ejemplifican con obras de pintura, arquitectura, música y poesía dejando relegada a la escultura.

En la medida de lo posible nos hemos alejado del habitual camino de la biografía de artista y del estudio de su obra a través de meras descripciones formales y, teniendo presente que el historiador de arte precisa de cierta perspectiva histórica para trabajar con capacidad crítica, hemos planteando la obra de José Luis Sánchez dentro del contexto de su época relacionándola con el panorama internacional que vivía la escultura. De este modo hemos configurado su formación inicial y las circunstancias que condicionan su quehacer y su conducta.

Además, ante la inexistencia de estudios en profundidad sobre su obra, hemos rescatado ésta desde sus inicios hasta la actualidad, continuando y completando el catálogo publicado con motivo de su exposición en el Centro Cultural Conde Duque (*Luis Sánchez. Referencias*, Madrid, 1998) y el resultado de su reciente exposición en Ciudad Real, que hemos tenido la fortuna de dirigir (*José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Toledo, 2010).

Con estas premisas, y como indica el título de este trabajo, analizamos la escultura construida de José Luis Sánchez, concretamente la aplicada a la arquitectura, porque es la que mejor y más ampliamente le caracteriza dentro del panorama de la escultura española del siglo XX y principios del XXI. Sin desdeñar su intervención renovadora en el arte religioso, su pionerismo en el diseño e incluso su esfuerzo por divulgar, mediante escritos y conferencias, su impresión de la escultura, consciente de las dificultades con las que nos solemos encontrar al aproximarnos a ella.

⁶⁵⁴ VALÉRY (1999), pp.207-208.

Así, acometemos el estudio de los principios formales y los procedimientos de trabajo que conlleva la escultura para indagar en los problemas y soluciones que le plantea a José Luis Sánchez el misterioso nacimiento de la escultura. El tracto desde la ideación o sueño hasta su materialización y su implícita labor de investigación a lo largo de todo el proceso de realización. Los problemas técnicos y humanos, la relación profesional entre artistas, arquitectos e ingenieros, clientes y propietarios, así como los problemas económicos, de adecuación, traslado, instalación y montaje de la obra. Precisamente es esta distancia entre la idea y el resultado la que hemos intentado desvelar en la escultura construida de José Luis Sánchez. Escultura que se ajusta a los atributos que ya señalaba Nam Gabo en su Manifiesto *Escultura: tallar y construir* (1937): el material determina su génesis, está intencionalmente realizada para un espacio tridimensional y su finalidad es hacer visibles las emociones que el artista quiere comunicar a los demás⁶⁵⁵.

Teniendo en cuenta que encargos y exposiciones se solapan continuamente en su quehacer profesional, la mayor dificultad ha sido clasificar y establecer una metodología y un orden en el trabajo de José Luis Sánchez sin perder el hilo conductor y la verificación de la hipótesis planteada desde el inicio.

Una meditada selección es la que ha originado el Catálogo que presentamos y que, ajustándose a una serie de parámetros establecidos de antemano, es un claro exponente de la escultura construida de José Luis Sánchez. Aunque en Historia del Arte no hay nada exhaustivo, esperamos que este trabajo sea un punto y seguido en la elaboración de un catálogo razonado de la obra de José Luis Sánchez que estamos llevando a cabo, situándole en el panorama plástico de la escultura.

No debemos olvidar que desde sus primeros pasos, da la impresión de que, òel artista, se sintió un constructor. Prescindiendo del hecho de que la primera etapa sea claramente figurativa, se da en varias esculturas cierta configuración en planos o facetas, en una descomposición procedente sin duda del cubismo, aunque alejada de toda radicalidad⁶⁵⁶. Fue avanzado hacia el interior estilizando los motivos. Su sinceridad a la materialidad de la escultura hizo que abandonase el tratamiento expresivo de la superficie. La huella de la mano presente en las texturas de sus primeras obras dejó paso a la lisura de su obra posterior por fidelidad al origen mecánico y no manual que tiene su obra constructiva. Ya en sus comienzos se intuye la importancia que adquiere la materia en la definición de su obra. En su afán por descubrir las posibilidades formales y expresivas de

⁶⁵⁵ Naum Gabo, *Escultura: tallar y construir en el espacio*, 1973, en CHIPP (1995), pp.355-363.

⁶⁵⁶ CORREDOR-MATHEOS (2010), p.185.

cada material utiliza todo tipo de metales, materiales de deshecho y prefabricados. Preocupado por los acabados, juega con la riqueza y variedad de los dorados del latón y del bronce, las tonalidades grises de la plata, del hierro, del aluminio y del acero corten, material que emplea con preferencia y de forma única en muchas de sus últimas obras. Se orienta hacia superficies lisas, planas o curvas, de mecanismos implicados próximos a la Bauhaus; una visión de la escultura en tanto que objeto útil, una doble prioridad de la estética y la funcionalidad que conllevaba numerosos problemas técnicos. Triunfa la valoración espacialista y arquitectónica de su obra. Finalmente consigue que utilidad y arte no viajen en direcciones opuestas con una obra integrada conscientemente en un ámbito de utilidad social. «La función artística, así contemplada, es una forma de humanismo, un acto positivo dentro de la inmensa tarea de humanizar el espacio, y también, de hacer significativa esta humanización en sentido histórico»⁶⁵⁷.

Y aunque han pasado más de cincuenta años desde la entrevista realizada por José de Castro Arines al «muchacho que ambiciona hacer muchas cosas, dominado por una santa y humilde voluntad», en José Luis Sánchez prevalece el mismo deseo de «trabajar todo el tiempo que las circunstancias se lo permitan. «Porque a veces no depende de uno mismo el disponer de tiempo y lugar y medios económicos para hacer total dedicación de la vida al arte. Más aún siendo escultor. El escultor es el artista que tropieza con mayores obstáculos para poder cultivar su arte»⁶⁵⁸.

«Dominio del oficio (en el que se han de incluir los distintos materiales y las técnicas que requieran, además de la pulcritud profesional del acabado); dominio del espacio (el propio de los juegos volumétricos del objeto, sea escultura exenta, relieve o medalla, al que se ha de añadir el vacío circundante, próximo o remoto) y dominio estético (consecuencia inmediata e inexcusable de los dos anteriores, más del segundo de ellos que del primero y de lo que conocemos tantos ejemplos) son los tres puntales de la escultura de José Luis Sánchez»⁶⁵⁹. Es precisamente con ese dominio del oficio con el que logra una escultura dedicada, rigurosa y sincera. Su obra tiene una razón de ser, alude al mundo que le rodea; construye con fragmentos de la realidad, yuxtaposiciones de lo distante en el tiempo y en el espacio. Amalgama de elementos sobre los que trabaja continuamente con honradez y coherencia estética, siendo constantes las variaciones, añadidos o simplificaciones en cada obra, un paso más para alcanzar la siguiente.

⁶⁵⁷ GAMONEDA (1994), p.5.

⁶⁵⁸ CASTRO ARINES (1954d).

⁶⁵⁹ RODRÍGUEZ (1990), p.10.

En su obra se redescubre la esencia de la escultura. Una escultura definida por la síntesis entre clasicismo y primitivismo. El clasicismo le trasmite el respeto y admiración por los grandes de la historia del arte, muchos de ellos anónimos, y el primitivismo le permite reducir la realidad a ritmos y esquemas mentales. Capaz de encontrar la inspiración en la tradición, también sabe innovar en el tratamiento de los materiales adecuándolos a sus necesidades y a las posibilidades técnicas teniendo muy presentes los condicionantes de cada realización, sirviéndose de los procedimientos y adelantos técnicos propios de su época. Sin negar lo externo valora los materiales en sí mismos, revelando el valor que otorga al procedimiento y al concepto de proceso que conlleva la idea de construcción progresiva. Sus bocetos y maquetas a escala aproximan al artista a la idea que desea conseguir, y tras el hallazgo de la solución buscada la obra se lleva al tamaño y materia definitivos. Entiende el aprendizaje de la escultura como una ilusión construida, reconstrucción de sus sueños, de su imaginario, un pensamiento proyectado en el espacio, en el que la decisión firme y la duda metafísica están siempre presentes.

Aunque no nos lleguen las mismas emociones e ideas que le llevaron a crearla, José Luis Sánchez consigue con cada escultura, transmitir, evocar, en definitiva, comunicar. Se podría decir que nos hace *“formular juntas nuestras concepciones de sentimiento y nuestras concepciones de realidad visual, fáctica y audible. Nos da formas de imaginación y formas de sentimiento inseparables; dicho en otras palabras, esclarece y organiza la intuición misma. Por eso tiene la fuerza de una revelación e inspira una sensación de profunda satisfacción intelectual, aun cuando no despierte actividad intelectual consciente (razonamiento)”*⁶⁶⁰.

Como colofón nos podríamos remitir a la definición que da Tolstoi del arte: *“Evocar dentro de uno mismo un sentimiento que ya se ha experimentado y, después de haberlo evocado, entonces, por medio de movimiento, líneas, colores, sonidos o formas, expresar esa evocación de manera que sea capaz de transmitir el sentimiento y hacer que otros lo experimenten; ésta es la actividad de arte. El arte es una actividad humana que consiste en que un hombre, conscientemente, por medio de ciertos signos exteriores, ponga en manos de otros hombres sentimientos que ya ha vivido y que los otros se contagien por ellos y también los experimenten”*⁶⁶¹.

⁶⁶⁰ K. LANGER (1953), p.368.

⁶⁶¹ READ (1994), p 237.

APÉNDICE DOCUMENTAL

En este anexo tienen cabida dos tipos de fuentes: no impresas e impresas. En las fuentes no impresas hemos incluido el testimonio oral del artista a través de charlas radiofónicas⁶⁶² y entrevistas con la doctoranda, preguntas y respuestas que sacan a la luz experiencia profesional y vital⁶⁶³. En las fuentes impresas hemos compilado una relación de los textos de José Luis Sánchez publicados y una transcripción de los textos inéditos⁶⁶⁴. Todo ello con el mismo afán de intentar comprender mejor su obra, facilitando así mismo, una fuente para posibles investigaciones posteriores.

Sus recuerdos y vivencias durante todo este tiempo nos han proporcionado un documento de incalculable valor para complementar la bibliografía y dar forma a la tesis. Como historiadora del arte es un privilegio haber contado con el enriquecedor testimonio del propio José Luis Sánchez.

I. FUENTES NO IMPRESAS

- **Charlas radiofónicas.**
- **Charla radiofónica con el crítico de arte don Manuel Sánchez Camargo con motivo de su exposición de escultura y alfarería en el Ateneo de Madrid para *Radio Nacional de España*, abril de 1955.**

¿Satisfecho de tu exposición?

Sí que estoy satisfecho. La ha visitado mucho público, la crítica ha dicho que soy muy listo, y he vendido obra y tengo algunos encargos interesantes. He aprovechado al máximo las grandes facilidades que el Ateneo se ha propuesto dar a los artistas jóvenes, y ello me ha permitido montar la sala a mi gusto. Quisiera aclarar un poco lo del montaje. Se opina que cuando una obra de arte lo es verdaderamente, no necesita apoyaturas. En parte estoy de acuerdo- un cuadro de Solana, de Zabaleta, de Ortega, se comen todo lo que caiga

⁶⁶² Hemos recuperado los documentos sobre soporte magnético, es decir, los hemos transcrito y hemos realizado copias para asegurar su perdurabilidad con el paso del tiempo.

⁶⁶³ Al darse la circunstancia de que podemos contar con la presencia de José Luis Sánchez, no ha sido necesario recurrir al testimonio de sus descendientes, que suele ser lo más habitual.

Véase J. MOLINS: *Grandes artistas: la mirada de los descendientes*, IVAM Documentos 4, Valencia, 2003. La presente publicación recoge una serie de entrevistas realizadas a Jean Gubert Cézanne, José Ignacio Casar Pinazo, Blanca Pons Sorolla, Alejandra Torres, Mary Moore y Luis Chillida.

⁶⁶⁴ Los problemas de legibilidad de los textos manuscritos han sido resueltos con la ayuda del propio autor.

a su alrededor; ellos solos son un mundo-. Pero yo creo que es conveniente que las obras de arte se ensamblen en un adecuado ambiente, que hay que rodearlas del aire preciso para que puedan vivir.

¿A qué aspecto concedes más importancia?

Al aspecto òesculturaö. Las alfarerías (digo òalfareríasö en un sentido un poco peyorativo, debido principalmente al material empleado; reservo el nombre de òcerámicaö para mayores logros técnicos), las alfarerías, decía, que presento, obedecen más a un intento de ensayo, influido por mi estancia en la Trienal de Milán, para indicar las enormes posibilidades que una técnica popular y asequible a todos, puede tener actualmente. La cerámica está de moda en el mundo, y es lástima que nuestros jóvenes artistas vivan de espaldas a ella. Y no por falta de preocupación, sino por falta de facilidades para su creación. Los medios son bien asequibles: un poco de barro de Segovia, minio de plomo, óxidos minerales, y 800 grados de temperatura. La aplicación a la cerámica de todos los hallazgos del arte nuevo hace de esta especialidad plástica algo fascinante. Y repito que es una lástima una falta de dedicación, máxime teniendo en España (paradójicamente, como siempre) a dos de los ceramistas mejores del mundo: Llorens Artigas y Cumella.

¿Qué opinas del arte contemporáneo?

Los que ahora trabajamos en el quehacer artístico resulta que todos somos contemporáneos. Con esta aparente tontería quiero decir que sería autotraición el no expresarse como lo pide el tiempo en que uno vive. Y si el tiempo que nos ha tocado vivir es calamitoso, es posible que calamitosa sea esta forma de expresarse. Los ciclos artísticos examinados a la luz actual han tenido siempre sus altibajos. Sus regresiones determinaban, a mi juicio, su calidad e interés. Parece que el arte contemporáneo bebe en fuentes por lo general puras (primitivismo, arte etrusco y egipcio, románico, quattrocento italiano, etc.), y por ello tiene al menos el interés de la pureza y de la sinceridad. Pero junto a este movimiento de òrecreaciónö, se distingue el actual movimiento llamado no sé por qué, abstracto. Movimiento de pura creación, a él corresponde señalar las bases, el alfabeto del arte del futuro. Queda abierto pues, un ciclo artístico. Por lo demás, yo creo que en el arte lo interesante es la obra en sí, aislada, fuera de escuelas y de *ismos*, y hasta apurando mucho, incluso aislada dentro de la producción de un solo autor, por ello quiero leer ahora algo de lo que mi maestro Ferrant dice en la presentación de mi exposición: òí Porque creo, porque sé, porque afirmo que arte no es ni esto ni aquello. Entendámoslo bien: nada de lo que se hace ni nada de lo que se hizo sin pasión es arteö.

En relación con las artes aplicadas.

Uno de los acertados caminos a que vuelve el arte de nuestros días es el dirigir su atención de nuevo a las artes aplicadas. Desde Altamira a la Sede de la O.N.U., la arquitectura ha albergado a la pintura y a la escultura. Parece que ahora, después de un largo ciclo, todas las últimas experiencias de la pintura de caballete se están aplicando a la arquitectura. Por otra parte, el camino iniciado por el *ö*industrial desingö o intervención del artista en la producción seriada industrial, abre un amplio campo en el que desarrollar todas las intervenciones de las últimas escuelas, encaminadas a la creación de cosas bellas; a que la belleza rodee de una forma material nuestra vida.

Presencia de la escultura contemporánea.

No sé por qué al público le es más difícil entrar en el análisis y gusto por la escultura que por otras facetas del arte. Esta falta de interés, unida a la dificultad de ejecución y a su elevado coste material, es lo que determina su actual crisis. La escultura actual, la escultura actual creativa, no sale del boceto, del ensayo, del sueño. Las limitadas tentativas de fomento están casi siempre, desprovistas de sentido común, de sentido actual. Concursos para monumentos cuando el monumento es algo fuera de nuestro tiempo. Un señor con levita y un canuto en la mano, es algo así como el límite del anacronismo. La escultura religiosa se murió con las series de Olot, y nuestras iglesias se han convertido en albergue del mal gusto y la cursilería artística. Sería conveniente vencer, por los medios más valientes, tanto miedo burgués a lo *ö*modernoö.

¿Qué escultores españoles consideras más destacados?

Hay actualmente en España (hablo solo de los escultores-creadores, que respiran aire actual y vivo) dos equipos de buenos escultores. Uno que recrea formas eternas (Planes, Clará, Mallo, Rebull, etc.), y otro, más innovador, heroico frente a un sentir social común: Ferrant, Oteiza, Ferreira, Serra, etc. No son grupos propiamente dichos, porque el individualismo español está por encima de todo. Con estos magníficos nombres y hombres, se podría hacer mucho. Pero hay que salir fuera; no es ninguna casualidad que españoles sean Gargallo y González, a la cabeza de la escultura internacional moderna, ni que un joven vasco, Chillida, sea el más interesante escultor de la actualidad. Chillida expuso en Madrid hace un año, y pasó desapercibido. Su misma obra en la Trienal de Milán le hace ganar el Diploma de Honor junto a Pevsner y Zadkine. Lo de siempre.

Relación entre la escultura y la arquitectura.

La arquitectura debe ser la encargada de resolver el actual problema. La unidad entre arquitectura, pintura y escultura ha sido un factor común siempre y ahora se ha vuelto a él. La asignación de un porcentaje en los presupuestos del Estado para aplicaciones artísticas (esculturas, murales, mosaicos, cerámicas), debía de ser general. Ello levantaría nuestro mundo artístico. Con todo, y según mi particular criterio, la integración de las artes plásticas ha llegado a un interesante punto, a un límite; en la actual arquitectura japonesa, por ejemplo, el trinomio arquitectura-pintura-escultura, es tal que no sabemos dónde empiezan ni terminan sus elementos. Es decir, que la construcción es a la vez arquitectura por su función, escultura por la composición de volúmenes, y pintura por su color y sus líneas. La lección de Piet Mondrian y de Klee no ha caído en el vacío.

- **Charla radiofónica con Demetrio Castro Villacañas para *Entre paréntesis*, de Radio Intercontinental, 27 de marzo de 1955.**

Locutor: En el Ateneo de Madrid, y en primera exposición individual, ofrece en estos días muestra de su obra y de su arte José Luis Sánchez. Escultura y alfarería componen la parte más importante de la exposición; algunos dibujos y acuarelas sirven de complemento. Se trata, pues, de un artista al que preocupa esencialmente lo corpóreo y que busca en la materia realizaciones de belleza. En este aspecto, sus cinco familias de cacharros alfareros dan una aquilatada demostración del propósito ambicionado y conseguido.

La materia está tratada con amor y con cuidado; y el colorido ofrece al visitante la sorpresa de unas tonalidades donde parece, en muchos casos, haberse quedado el fuego, los valores cromáticos más escondidos y bellos, del fuego de los hornos.

El dibujo de José Luis Sánchez, menos valorado acaso por el autor de lo que mereciera, se medio oculta en una carpeta donde acuarelas muy logradas de color y de sentido se mezclan con trazos que a veces parecen reflexiones y juicios sobre idealidades, que Benedetto Croce en tanto estimaba. Y esto es lo que su maestro de escultura, Ángel Ferrant, ratifica al escribir de José Luis Sánchez: ñlos trabajos de sus comienzos marcaron ya una dirección para encaminar su acción reflexivaö. En esa dirección, provechosamente, continúa el joven escultor que nos sorprende en muchas de sus obras.

Porque es en la escultura, conviene ya decirlo, donde encontramos los más destacados valores de José Luis Sánchez. En la escultura, donde ha logrado vencer el viejo adagio de que el yeso es muerte, pero sobre todo donde ha sabido aprovechar hasta límites muy amplios aquella otra parte del adagio que afirma que el barro es vida. La obra de José Luis en yeso, especialmente la talla directa, tiene una fuerza vital, un acierto expresivo y

un ritmo interno que dan vida a la figura; pero el barro, deliciosas terracotas, tiene una ternura y una fuerza lírica que no debemos dejar de subrayar. El perfil delicioso y la ternura de la materia en «La cabeza del collar»; el encanto y la dulzura de los dos retratos de niños, dos cabezas sencillamente magistrales, llenas de un expresivismo como contenido y callado, demuestran que hay aquí un artista que ha logrado verdaderamente dominar hasta sus últimas consecuencias el instrumento material de su arte; y al que sólo le queda por demostrar, con perseverancia y dedicación, hasta donde puede llegar su sensibilidad y hasta donde puede alcanzar su afán de belleza.

De intento hemos dejado para el final la obra más ambiciosa que en la sala se expone: «Dos muchachas que devanan una madeja». El grupo escultórico, de gran empeño, compone un total acierto. La belleza, la serenidad y dulzura de junto; lo bello y acertado de la idea, que lleva al espectador a la visión de un hogar ordenado y pacífico, todo, está admirablemente logrado. Y el barro, revestido habilidosamente y artísticamente para adquirir categorías que desnudo no hubiera alcanzado, demuestra bien a las claras la noble materia que este grupo necesita, y que muy evidentes razones no han permitido utilizar.

Con esta primera exposición individual de un artista que antes de darse así a conocer al público, sin prisa y sin pausa se ha ido forjando su personalidad y conquistando muy estimables laudes y admiraciones, se nos entra por las puertas la evidencia de un valor positivo, del que será preciso hablar mucho y hablar despacio. Desde estos paréntesis nos unimos a los que afirman la vigencia y existencia de un escultor español: José Luis Sánchez, de veintinueve años de edad, que llega a su hora, y que llega en debido tiempo.

- **Charla radiofónica para *Radio Juventud* con motivo de la exposición antológica en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid en 1981.**

Para empezar, nos podías contar tu vida, tus estudios, dónde creces.

Yo nací ya hace bastante tiempo, a finales de 1926, en un pueblo de la provincia de Albacete, Almansa. De ahí era toda mi familia desde tiempo inmemorial. Allí viví hasta el año 35 en que mi padre, por reveses de fortuna vino a Madrid a buscarse la vida. Tuvimos que volver los cuatro hermanos que entonces éramos con mi madre a Almansa. Mi padre se quedó aquí esperando a ver qué pasaba hasta que también regresó allí, donde pasamos toda la guerra. Asistí a los colegios públicos y realmente la guerra en aquel pueblo se notó muy poco. Allí estaban las Brigadas Internacionales pero no hubo bombardeos. Inmediatamente después de acabar la guerra volvimos a Madrid toda la familia. Aquí en Madrid empecé a estudiar Bachillerato en el Instituto Cervantes. Era un estudiante bastante aprovechado porque como mi familia estaba muy mal de dinero había

que sacar matrículas de honor para no hacer pagos de matrícula. Así aguanté hasta quinto curso de Bachillerato, cuando tuve que ponerme ya a trabajar. Entré a trabajar en un Banco hasta que acabé la carrera que me vi obligado a escoger. Alterné dos cursos de Bachillerato con el trabajo. Y posteriormente, estando trabajando en el Banco, el único estudio (universitario) que podía hacer era un estudio que no requiriese una asistencia a clase normal. Por aquel entonces se creó una Academia nocturna oficial, la de San Raimundo de Peñafort. Por aquella época, año 47, íbamos unos trece muchachos. Este grupo pequeño éramos los únicos que alternábamos nuestro trabajo con nuestro estudio, porque además era obligatorio para asistir a esta Academia, que la daban los auxiliares de la facultad, justificar que uno trabajaba por cuenta ajena. Eran muchachos que trabajaban en la banca, seguros, administración, del Estado.

¿Tu intención primera era haber hecho arquitectura?

Yo sentía la arquitectura pero en aquel momento era algo totalmente privativo de una clase social que podía mantener aquello. Había que consagrar todo el tiempo a hacer esta prueba de ingreso brutal. Había que tener disponibilidad de tiempo y, sino de tiempo, de comodidad familiar y económica. No pude hacer arquitectura pero mi formación iba un poco paralela, es decir, casi todos mis amigos hacían arquitectura.

¿Cuándo se produce ese salto a la escultura?

Yo de niño siempre había dibujado, siempre había tenido esa inquietud por el hecho plástico en general. Y la visita a los museos, la observación de la naturaleza y de todo lo que me rodeaba era plasmado en dibujos, apuntes ligeros y acuarelas. Y esto se me quedaba un poquitín corto siempre. Aunque estudiaba en esta Academia por la noche lo hacía en la Biblioteca del Ateneo porque tampoco tenía muchas posibilidades de tener libros. Cuando estudiaba los últimos cursos empezaba a preparar el ingreso a Judicatura con la pega de que no lo sentía nada. Yo me aligeraba del Castán yendo con mis amigos, que se preparaban para arquitectura, a unas clases que daba en Artes y Oficios, cerca del Ateneo, en la Calle del Marqués del Cubas, Ángel Ferrant, que fue mi ejemplo en escultura. Donde tuve la iniciación en la escultura. Además tuve la suerte de caer con este hombre, que era como una especie de isla insólita en aquel momento y que reunía a su alrededor una serie de artistas. Unos eran pintores, otros eran pintores-escultores pero la mayoría del grupo eran estudiantes de arquitectura. Y allí nos iniciamos todos con él, en una clase que en realidad no era nada formal. Era un sitio en el que podíamos trabajar porque el trabajo de escultura tiene una serie de limitaciones físicas importantes y aquello lo facilitaba.

¿El hecho de no haber podido estudiar arquitectura, que realmente parece ser lo que te gustaba, no te parece un poco frustrante?

Bueno, sí es frustrante pero no podía escoger. Tomaba como una cosa natural el hecho de no estar situado en la plataforma para estudiar arquitectura. Naturalmente eso es una cosa que luego se ha traslucido en mi obra, no sólo la aparente frustración sino el hecho de haber encauzado mis inquietudes arquitectónicas. Independientemente de que la parte técnica de la arquitectura, el estudio matemático, no se me daba muy bien.

La exposición que presentas en el Retiro está ordenada cronológicamente, ¿puedes explicarnos estas fases de tu obra?. Has viajado mucho y esto ha debido influir en tu obra, ¿cómo?

La exposición es el reflejo de mi vida porque yo tengo 54 años y allí hay metidos treinta años de mi vida. Estoy completamente expuesto en el Retiro. Al surgir la posibilidad de hacer la exposición le di muchas vueltas. Lo de antología no le iba mucho a mi mente, y lo de retrospectiva tampoco porque no me he muerto y no quería darle ese carácter necrológico. Y había también el precedente de exposiciones recientes con mucha altura, con mucho empuje. Lo he pasado muy mal preparando esta exposición. La preparación de esta exposición ha consistido en ordenar, buscar el tema de la exposición, luego recoger todo el material de la exposición, reconstruir aquel material que no tenía en buenas condiciones y luego el ordenarlo in situ de una forma tranquila, clara, didáctica, sin que se le vea demasiado la oreja. He sido bastante honesto, en la exposición está desde mi primera hasta mi última obra, no está todo lo hecho pero sí lo más significativo y mi primera y última obra. La exposición anterior a la mía había sido la de Chillida, un nombre importantísimo, un escultor reconocido y además es muy amigo mío y posiblemente tenga bastantes mimetismos con él como tenemos casi todos los escultores de la misma época. Y la anterior había sido la antológica de Julio López Hernández, dentro del mundo figurativo hiperrealista, fantástica. Además es un sitio que ha adquirido una enorme importancia, han desfilado 300.000 personas. Es un sitio bellísimo, que tiene un entorno sensacional y que ha cogido un entorno humano de gente que va allí. Se ha formado un centro vital cultural importante. El orden que le di era hacerlo todo lo más demostrativo posible, acercar lo más posible la escultura a la gente, a los que entran allí, que no son los exquisitos que solemos ir a todas las inauguraciones y a todas las galerías. Es un público que entra allí sin saber a lo que va y que se queda sorprendido o entusiasmado. La exposición en este sentido me está dando una gratificación extraordinaria.

Tú que has sido espectador de tu propio público ¿qué has recogido de ello, cómo reaccionan?

No he podido ir mucho a la exposición porque tengo trabajo pero la reacción es muy positiva. Yo soy un escultor no demasiado conocido. Puede que mi obra sea conocida porque ha sido muy insistente durante mucho tiempo pero, primero, he estado mucho tiempo retirado de la actividad expositiva, que es la que cimenta el nombre del artista. Por otro lado, me llamo José Luis Sánchez, y eso es como tener un número por nombre, impide mucho la identificación. Y he notado la identificación de la gente con muchas de mis obras que está intentando convivir con la gente, con la calle, porque esto es el tema que más me ha preocupado, es decir, que la escultura estuviese en contacto con la sociedad que me rodea y de la que yo formo parte. Aunque la misión de los artistas sea ir tirando un poco culturalmente de la base de esa sociedad, yo estoy inmerso en ella.

¿Tú crees que marcos como este deben repetirse?

Ya es importante porque este edificio hace 6 ó 7 años estuvo a punto de desaparecer porque estaba ruinoso. Este sitio ha sido magníficamente restaurado y además está perfectamente dignificado por esta serie de exposiciones. Y la mía está siendo sorprendentemente muy visitada.

Las exposiciones qué representan en general para ti y ésta en particular.

Habría que indagar en qué son las exposiciones en general. Hasta ahora las exposiciones son la única vía para que el artista plástico se ponga delante de la gente y sea conocido.

¿El hecho de que hagas obras para instituciones a qué se debe?

La escultura tiene una serie de dificultades físico económicas enormes. En la escultura el contacto es el del artista-institución (grupo, sociedad o comunidad) pero muy poca gente puede adquirir escultura.

Las obras que tengo públicamente están ya recibidas y no se pueden trasladar. Las he llevado documentalmente mediante fotografías o con elementos que den la idea de localizaciones. Me he reconstruido una serie de maquetas, que son las que hago para poder realizar una obra y que son también el reflejo de la obra; y esto lo he cuidado bastante en la exposición. Estas obras están hechas con ese fin de que están puestas al público, las otras son unas cosas que tiene el señor en su casa y que está gozando de ellas de una forma íntima y yo no soy demasiado intimista en el arte. Yo soy más bien descarado en el arte, òhombre públicoö. Creo que siempre la cuestión de la escultura ha sido la integración con la arquitectura o con la naturaleza, que es la gran arquitectura, con

el entorno, porque ha sido siempre así. Menos en un momento en que la sociedad se replegó en un intimismo y nació el pintor de caballete con el impresionismo. Mi característica ha sido hacer un arte en contacto con la sociedad, lo que supone un gran sacrificio económico.

¿Qué opinión te merece el que los arquitectos, urbanistas, paisajistas colaboren?, ¿crees que hay poca integración?

Creo que las cosas van llegando poco a poco a España. Aquí se ha empezado a oír hablar de la Bauhaus con la exposición que hubo en la Fundación Juan March, hace dos o tres años. Y la misión de la Bauhaus era volver a lo que el arte había sido siempre como servicio humano. Como yo ya lo descubrí en el 52 en Milán, en la Trienal, ya eso me marcó una forma de trabajo con la que he seguido hasta ahora. Si ahora estamos ante una crisis general y de construcción, cómo no va a haber una crisis de la aplicación a la arquitectura.

Un arquitecto dijo que los edificios deberían tener suficiente categoría arquitectónica como para prescindir de elementos que eleven su calidad.

Yo creo que hay que hacer una concreción entre arquitecto, escultor y pintor. Yo mis mejores colaboraciones han sido cuando he colaborado desde el proyecto con el arquitecto y luego no se ha visto, y allí había una escultura porque a lo mejor se trataba de que un muro tuviese una determinada calidad o textura pero esas cosas se quedan ya en una completa anonimía.

Hace años Gillo Dorfles, en Diseño Industrial, apuntaba la idea de que el arte del futuro abandonaría el soporte tradicional, el cuadro o pedestal y se integraría profundamente con los objetos de uso cotidiano. Tú crees que ya ha llegado el momento, que esto puede llegar o ya estas ideas han quedado atrás.

Id y ved el Museo de Arte Contemporáneo, una exposición que se ha inaugurado ayer de diseño danés. Esto es una demostración física de lo que es esto. No hay que olvidar el tiempo en el que estamos sumidos. Después de la era industrial estamos inmersos en una era tecnológica. Cuando aparezca una arqueología de nuestro tiempo, lo que ahora vemos como una catedral gótica será una central térmica o uno de los cohetes que van a la luna; ahí es donde está el arte del hombre de nuestros días, en el diseño de esa tecnología.

- **Entrevistas mantenidas por la doctoranda.**

10 octubre 2006

De todo lo que vió o experimentó desde niño, ¿qué es lo que le produjo mayor impresión o atracción, con respecto a la escultura?

Paulatinamente, el descubrimiento de las diferencias entre la pintura y la escultura, y el examen detenido de ésta, de sus dificultades de expresión y de comprensión.

¿Cuándo tuvo claro que se iba a dedicar a la escultura? ¿Qué le impulsó a adentrarse en este mundo? ¿Qué (quién) le ensanchó el horizonte y contribuyó a su formación?

La rareza de su ámbito, la escasez de su cultivo en los años 50. Ello me decidió. Los escultores se podían contar casi con los dedos de la mano. El horizonte fue más claro cuando coincidí con Ángel Ferrant.

¿Por qué ha encontrado los medios para expresar sus ideas en la escultura y no en otro tipo de manifestaciones artísticas? ¿Qué es lo que realmente le atrae de la escultura?

Todo esto es muy difícil de explicar. Insisto en lo anterior, quizá por su misma dificultad.

¿Qué fuentes han nutrido su obra? Los museos, sus viajes....

Museos, viajes y museos, el detenido examen de la obra de los demás, su proceso y vencer dificultades una vez más, huir de la ley del mínimo esfuerzo.

Contra qué o quienes ha tenido que luchar/dialogar para poder expresar lo que quería. ¿Normalmente lo ha logrado

Contra la falta de cultura y el poco aprecio hacia la escultura. Contra malformaciones del gusto social, incluso sus desviaciones. Pero al final del camino creo haber logrado lo que me proponía, no estoy demasiado descontento de mí.

A la hora de realizar una obra, ¿Qué limitaciones ha tenido que salvar o cómo se ha adaptado a ellas, si es que se ha adaptado?

Sus limitaciones son, entre otras, las citadas antes. Pero habría que considerar que las limitaciones de orden material, económico, han sido muy determinantes.

¿Se considera un artista que ni ha querido ni ha podido ignorar el tiempo que le ha tocado vivir? ¿por qué?

¿Por qué? Pues por eso mismo. Es imposible sustraerse al tiempo que uno vive, o por lo menos muy difícil.

¿Está de acuerdo con la expresión ñel 99% es sudor y un 1% es inspiraciónñ?

No demasiado de acuerdo. Todo es esfuerzo. La inspiración, la idea, está siempre enredada con el trabajo.

¿La escultura es una manera de percibir la vida?

Para mí sí, pues a ella he dedicado la mayor parte de ella.

¿Qué es lo más difícil de la escultura?

Todo en ella es difícil. Es como un ejercicio de malabarista; la facilidad del resultado ahorra la consideración de todo su proceso, de su complejo aprendizaje.

¿Considera que el arte es comunicación?, ¿a través de cada escultura intenta comunicar algo diferente?

La obra de arte tiene un desarrollo complejo. Hasta que es asimilada por el espectador su trayecto no se completa. Esta es la comunicación. A veces el proceso se cerrará con aprobación, con rechazo o con indiferencia.

¿Qué entiende por escultura monumental?

La que está intentando conmemorar un hecho notable, histórico, un personaje ilustre, algo así.

¿Trabaja en diferentes obras a la vez o no empieza una hasta acabar otra?

A veces se realizan varias obras a la vez. Pero en su fase de taller, de desarrollo. Las ideas suelen venir más bien una a una, aunque a veces hay cruces.

¿Qué le interesa en escultura?

Que emocione, que no deje frío, aunque esta reacción de frialdad suele ser frecuente. La escultura carece del encanto de la pintura, que invita más a soñar, a introducirse en un espacio a veces infinito. La escultura es más física; sus límites son reales, materiales, no dejan entrar en su interior con facilidad. En cierto modo con ella se choca más que se sueña.

¿Por qué es aburrida la escultura?

Depende para quien. Si hiciésemos estadísticas saldría malparada respecto a otras expresiones del arte. Baudelaire la odiaba.

¿A partir de que momento reconoce una mayor coherencia en su obra?

Mi trabajo ha estado casi siempre supeditado a un destino determinado de antemano. A lo que en arte de forma peyorativa se denomina encargo.

En un momento en que los cánones cambian y la libertad de expresión triunfa, parece contradictorio que se trabaje de encargo. Bueno, yo resumiría diciendo que he intentado aplicar esta libertad de expresión al encargo previo, con todos los riesgos que ello supone. Cuando he podido hacerlo es cuando más satisfecho me he sentido.

¿Alguna vez ha sentido la necesidad de estar solo, retirado lejos de los suyos para poder crear?

No me ha sido necesario. No quiero poner tampoco demasiado énfasis en el término "crear". Lo mismo lo puede hacer uno viajando, comiendo, hablando, conduciendo o gozando de otras obras que tienen el poder de sugerir.

Cuando trabaja en el taller, ¿necesita estar solo?

Normalmente en el taller, en los talleres de escultura, no suele estar uno solo. La escultura es muy compleja y necesita siempre, o casi siempre, la colaboración de muchos oficios. La idea del escultor tallando una piedra u otra materia no es actual, aunque no imposible. En mi caso la expresión de mi obra es muy mental, de la idea pasa a dibujos o esquemas, de estos esquemas a unas maquetas o modelos reducidos en diferentes materiales, barro, yeso, cartón, poliespan, varillas, etc. Todo este trabajo preparatorio, a escala, suelo hacerlo en soledad. Su desarrollo posterior es trabajo de talleres, fundiciones, chapisterías, etc., donde se convierte en una labor de equipo, con intervención y vigilancia constante de su proceso.

Las obras que llevan título, ¿el título se lo pone antes de terminar la obra, durante el proceso de realización o una vez finalizada?

La cuestión de los títulos de las obras en mi caso es como cuando se piensa en poner nombre a un hijo que está por venir. Normalmente son títulos para su identificación. Unas veces proceden de alguna sugerencia anterior o posterior a su terminación. Las obras aplicadas a la arquitectura o al entorno natural no suelo titularlas a no ser que su ubicación lo haga conveniente.

Cuando viajaba, ¿tenía un cuaderno de notas, o una libreta donde apuntar o dibujar?

A veces sí, pero en mis comienzos. También hacía fotografías. Luego todo es una labor de memoria visual y de libros y catálogos.

Está de acuerdo con la afirmación de Chillida: ¿hay una diferencia de noventa grados entre la visión de un escultor y la de un pintor. El escultor mira en profundidad?

Bueno, yo he sido y soy muy chillidiano. Lo conocí bien, fui su amigo, y admiro enormemente su obra. Esa profundidad de la que él habla está referida a la densidad de la materia tratada. Y en efecto, considero que la escultura por lo general es más densa que la pintura: no en su expresión material, sino en su significado. Pero otras veces puede ser muy aérea, muy transparente, como de humo. Es muy difícil marcar diferencias.

¿Tiene la idea de que su siguiente escultura será mejor y que con ellas podrá lograr lo que cree no haber alcanzado en la anterior?

De buenas intenciones está empedrado el infierno. Una cosa es desearlo y otra conseguirlo.

¿Cuál es su mayor preocupación a la hora de enfrentarse a una escultura: que llegue a la gente, que guste, que le guste?

Que sea factible, que se pueda conseguir con ella el efecto intentado. Lo de llegar o no llegar a la gente es problemático. Pero sí tengo muy en cuenta el ayudar con su existencia, no provocar un rechazo automático, no molestar demasiado.

¿En qué sentido su escultura es una consecuencia de su dedicación al arte aplicado?

En realidad, y teniendo en cuenta mi trayectoria, su consecuencia es muy notable. Hay una escultura de laboratorio, de ensayo, que es la que suele acabar en los museos, en las colecciones, y otra escultura con un destino público, conmemorativo o no. Cuando he realizado o intentado realizar obra íntima, casi siempre ha tenido un desarrollo posterior convirtiéndose en un destino público, de arte aplicado. Podríamos volver al revés la pregunta, quizá.

¿Le sigue interesando el material y las posibilidades expresivas y técnicas que le ofrece, tanto o más que al principio de dedicarse a la escultura o da más importancia a otros aspectos? ¿Ya ha investigado suficiente en la materia o le gusta seguir indagando en cada obra?

El material elegido para la realización de una obra depende de muchas circunstancias en la obra que vaya a tener un fin público. Y estas circunstancias están en el

lugar o entorno que vayan a recibirla, pero también, y ello es muy importante, en los topes económicos que se marquen. Y también en otros límites materiales (peso, conservación, etc.).

¿Cree que su vida se refleja en su obra? Si es así, ¿de qué manera o en qué medida?

Lo que producimos y lo que soñamos son parte esencial de nuestras vidas. Por lo tanto el reflejo es evidente. Cómo explicarlo, cómo deducirlo, supongo que será necesario calibrar el efecto que dentro y fuera de uno produce una determinada dedicación.

¿Cuándo alcanzó su madurez como artista? Esa madurez, ¿también fue en lo personal?

Ya tengo una edad en la que si uno no ha madurado del todo es porque entre cuerpo y alma, entre lo físico y lo mental suelen presentarse notables diferencias. Uno es a la vez viejo por evidencia y joven por carácter. O al menos así me siento. En cuanto a la madurez como artista es difícil desligarla de la madurez como persona. Yo pienso que esa madurez sólo se logra con la muerte, ese inexorable tope.

¿Qué hizo que España, un país cultural y artísticamente atrasado, se situase a la cabeza de la vanguardia internacional?

Vanguardia, vanguardia, la creada por algunos españoles normalmente fuera de España. Nuestro retraso cultural procede de causas evidentes que no nos han ayudado a desenvolvernos como el resto de los países europeos, occidentales. La historia de España tiene características que nos separan del resto de pueblos afines: colonias, invasiones nórdicas o bárbaras, ocupación musulmana, reconquista, Austrias, Borbones, fallidas repúblicas, recobrada o iniciada democracia, nos separan de la evolución histórica de otros pueblos. Y en cuanto a la religión la contrarreforma se opuso a la reforma; siendo el peso de la religión muy importante en nuestra historia. Dogmatismo y librepensamiento son suficientemente antitéticos para ayudarnos a explicar muchas cosas. Y precisamente esos artistas españoles que marcan las vanguardias artísticas a partir del siglo XX (Picasso, Gargallo, González, Gris) pudieron desarrollar su obra en un caldo de cultivo más favorable. Tengo siempre presente que si Pablo Picasso se hubiese quedado en Málaga a lo mejor no existiría el arte contemporáneo, o mejor, sin tanta exageración, el arte contemporáneo sería diferente.

La Bauhaus, ¿de qué manera ha influido en su forma de hacer escultura?, ¿se considera como Palazuelo, ò heredero del rigor lógico geométrico de los cursos de Bauhausö?

La escuela de la Bauhaus de Weimar, fundada por Gropius en el año 1919, tenía como intención la integración de las distintas artes amparadas por la arquitectura, de ahí su

nombre, casa de la construcción. En ella colaboraron artistas tan notables como Klee, Kandinsky, Schlemmer o Moholy-Nagy, con la pretensión de seguir un aprendizaje de los distintos oficios artísticos desde la base a la cumbre. Por ejemplo, de albañil a arquitecto, siguiendo con pasos contados todos los secretos de cada oficio intermedio. Esta seductora trayectoria fue truncada por el nazismo, pero su simiente no fue baldía, pues siguió progresando en distintas etapas hasta generar lo que hoy entendemos por diseño en sentido más lato.

Yo descubrí esta escuela durante una estancia en Milán, durante su X Trienal, en la que por casualidad asistí a un primer congreso internacional de diseño industrial representando a España. Y lo descubrí allí porque aquí nadie, casi nadie, sabía de su existencia. Yo al menos no había oído hablar de ella. Cuando en los años 70 tenía a mi cargo una asignatura del último curso en la antigua Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, solía preguntar a mis alumnos si alguien tenía conocimiento de ella, se levantaba alguna tímida mano de algún alumno casi siempre extranjero, ante el desconcierto o ignorancia de la mayoría, que no habían tenido noticia previa. Y habían pasado más de cincuenta años desde la implantación de la misma.

Y yo intentaba encauzar sus conocimientos en base a la estructura de aquella mítica escuela, pero chocando con un sistema de estudios que para nada la tenían en cuenta. Poco a poco se realizaron en Madrid, en el Instituto de Cultura Alemán y en la Fundación March exposiciones pioneras de la Bauhaus.

Cuál es el origen, las causas de aquella ignorancia había que investigarlo en la inercia que el nazismo generó en el franquismo, pero no es este el lugar para extendernos.

Como la pregunta es saber si el espíritu de la Bauhaus ha podido influir en mi experiencia artística, habrá que decir que sí, que ello ha determinado mi colaboración con tantos arquitectos en un momento en que la integración de las artes con la arquitectura era una constante necesaria quizá motivada para individualizar las obras. Y aunque a mucha distancia de los logros de aquella maravillosa forma de entender y propagar el arte, siempre me he sentido preocupado por sus postulados. Mi obra es deudora indudable de aquel vigor geométrico y poético de los cursos de la Bauhaus.

¿El arte tiene alguna finalidad primordial?

En mi conciencia, en mi interior, la de conmover, la de ayudar a hacer volar la imaginación.

¿Cree que el arte actual está en crisis?, ¿por qué?

La crisis del arte, la crisis en general, es consustancial y permanente en el arte y todas las actividades del hombre. En ella reside su crecimiento, su evolución.

¿Qué entiende por arte abstracto?

No tengo muy clara la distinción entre lo concreto y lo abstracto. Referido al arte parece más bien un encasillamiento de sus comentaristas o tratadistas, como un cajón o carpeta clasificatoria. Quizá sería más lógico hablar de arte imitativo de la realidad, de lo que vemos, y arte imaginativo que intente representar o reflejar ideas o conceptos.

Para crear, ¿emplea la cabeza (entendimiento) y el corazón (intuición y sentimiento)?

Creo ser más cerebral que intuitivo, si es que en ello hay mayor diferencia. Yo rumio con lentitud las ideas, digiero con calma las impresiones, y luego lo voy aplicando en el momento adecuado.

¿Se lo pasa bien mientras trabaja?

Si descomponemos el trabajo entre proyecto y realización final, mientras configuro una obra, mental y manualmente, lo paso en grande. La parte segunda, cuando el trabajo está en parte delegado suele ser más complicada. Lograr una fidelidad entre el proyecto y la colocación definitiva de la obra, su adecuación a un entorno que a veces sufre modificaciones, suele dar sorpresas y disgustos.

¿En qué medida le interesan los objetos encontrados?

Por su sugerencia, porque a veces son el germen de una obra determinada, por la huella que suelen atesorar del trato que la naturaleza o el hombre o las máquinas le han causado. Suelen ser los testigos de todo ello, y su incorporación a una obra determinada o los datos que pueden suministrar pueden colaborar al resultado de una pieza determinada.

¿Cree que se debe ser necesariamente religioso para realizar obras de arte destinadas a una comunidad de creyentes?

Hablar del arte sacro nos llevaría mucho tiempo. Pero reconozcamos que esa dedicación, esa exaltación de lo religioso, de lo divino, de lo supersticioso, ha llenado casi toda la historia del arte, y en su origen puede decirse que ha sido su motivación principal; ese temor a lo desconocido, ese miedo a la muerte, ese abismo.

En mi caso, y trabajando en un país y en una época en la que lo religioso ha tenido tanto peso (pensemos en el nacional-catolicismo) en la formación y en la educación

en las escuelas y por ambiente familiar y social, el conocimiento de la religión, en nuestro caso la cristiano-católica, ha sido consustancial.

Y llegado un momento en que el cauce, llamémosle social, del arte es casi el único que puede permitirte vivir de tu trabajo, tampoco hay que hacer un gran esfuerzo en encauzar los conocimientos, que no tienen porqué ser sentimientos, en una determinada dirección. Lo que ocurrió en los años 50 es que había una necesidad de renovación de la imagen de los templos debida, entre otras causas, a un deterioro causado por la guerra. Y que esa renovación estaba presidida por la arquitectura, y que esa arquitectura, por falta de medios y por el empleo de materiales modestos resultaban ser unos templos también modestos, en los que encajaban una expresión del arte exenta de ampulosidad. Es en estas condiciones que un reducido grupo de artistas intentamos integrar una nueva visión del arte que luchaba con un gusto tradicional de riqueza y oropel; en resumen, y siempre en el ámbito de lo artístico, como una especie de reforma de la contrarreforma. Así surgió una colaboración con arquitectos como Fisac o Fernández del Amo en el que, adelantándose a las directivas del Concilio Vaticano II, se intentó hacer la fachada de la religión católica más cercana al arte visual de nuestro tiempo. Pero fue una misión que no tuvo una respuesta social demasiado positiva. Podríamos resumir diciendo que toda aquella labor de austeridad ha desembocado en la Almudena.

En fin, la pregunta era si es necesario ser religioso para hacer arte religioso. Religioso sí, en el más íntimo sentido del término. Católico no necesariamente. Creo que este es mi caso. Resumen: dogmatismo y libre pensamiento son posiciones contradictorias.

¿Partidario del arte por el arte?

El arte siempre es el arte por el arte.

¿Realiza esculturas de lo que piensa?

No concibo la escultura ni ninguna acción o actitud del ser humano que no proceda de un pensamiento previo. Si la pregunta hace alusión a la frase de Picasso ño pinto lo que veo, pinto lo que piensoö, yo hago mis esculturas sin modelo, configurándolas según mi reflexión.

No pertenece ni ha pertenecido a ningún grupo, escuela o movimiento. Si se tuviera que encasillar en alguno, cuál sería? ¿Si tuviera que clasificar su escultura cómo lo haría?

Dentro de mi dependencia a la escultura que he cultivado, es decir, a una escultura con una finalidad determinada, he sido bastante independiente. Lo que hago o he hecho, si tuviese que encasillarlo, diría que es una expresión que se alimenta del arte de

una época en la que ha transcurrido la vida de uno, con todos los condicionamientos que esto conlleva. Por ponerle algún nombre sería algo así como un geometrismo un tanto lírico.

¿Cuál es su mayor satisfacción artística?

Poder seguir aún trabajando en lo que me place.

¿Le gustaría eliminar, destruir, o no haber realizado alguna obra?

No creo. De una obra emana otra, son como una sucesión de actitudes. Y los fracasos y descontentos sirven para aprender y enmendar.

¿En algún momento se ha sentido perdido y sin saber qué camino seguir?

Bueno, hay momentos para toda clase de sensaciones. Pero más desanimado que descontento algunas veces.

¿Cuándo da por terminada una obra?

Cuando está acabada y a veces olvidada.

¿En qué medida le interesa o no el color?

El color es desde un principio el de la materia que se trabaja. Pero esta materia tiene muchos matices, y muchas transformaciones. Pensemos en la escultura al aire libre, sufriendo toda clase de meteorización. Con todo, y excepcionalmente, he empleado el color porque el contraste con la arquitectura o el entorno natural así me lo sugerían.

¿Cree que no es necesario explicar sus obras?

Las obras se deben explicar por sí mismas. Uno puede acumular sobre esa autoexplicación consideraciones anecdóticas. Tengo dicho que a veces explicar una cosa no la hace necesariamente más explícita.

¿No le interesa el encasillamiento en una escuela, grupo, movimiento o tendencia artística concreta?

No me ha preocupado nunca. Uno es hijo del tiempo que lo rodea. Lo demás son artificios que pueden ayudar a los investigadores.

¿Cuál es el material con el que mejor se identifica?, ¿por qué?

No tengo una predilección: barro, yeso, cemento, piedra, bronce, chapa metálica de acero, aluminio o corten, son los materiales que he usado y uso.

La Trienal de Milán y el estudio de Gio Ponti (la revista Domus), ¿qué le han aportado?

La experiencia de Milán, que ya he apuntado, fue muy interesante. Allí entré en contacto con un movimiento internacional (arquitectura, arte aplicado, diseño) que aquí, en aquellas fechas, estaba muy crudo. Y como en la vida cuenta tanto el azar, pude estar cerca del estudio de arquitectura y diseño más notable entonces. Gio Ponti era un arquitecto que se rebajaba a empresas muy humildes, cerámica, muebles, iluminación, desde la construcción de enormes edificios como el de la empresa Pirelli. Había creado la revista *Domus* (casa) en la que tenía acogida todo lo que de nuevo proponía desde la arquitectura, el interiorismo y el diseño de aquella época. Y era el referente de toda innovación válida. A mí me aportó conocer todo aquello de cerca, y poderlo incorporar a mi actitud ante el arte y poder, modestamente, introducirlo en España.

¿A qué considera diseño?

Diseño viene tanto de dibujo como de designio, finalidad. Es una forma de intentar llevar la belleza a la utilidad, en hacer lo que nos rodea contribuyendo a hacer más placida nuestra existencia. En ayudar al usuario a integrarse es mucho más racional.

El Paso, ¿cuál fue su papel o colaboración en la formación de este grupo?

Como resumen de todas las inquietudes resultantes de la penuria cultural de los años 50 surgieron en España varios grupos: *Parpalló* en Valencia, *Dau al Set* en Barcelona, *Pórtico* en Zaragoza, *Equipo 57* en Córdoba, y si no olvido ninguno, *El Paso* en Madrid. Era un poco el hacer de la unión la fuerza, de apoyarse unos en otros para facilitar una promoción de sus inquietudes. En Madrid yo estaba en el ambiente de la formación de *El Paso*, que fue en el año 57, creado principalmente por Saura y por Manolo Millares. En aquel tiempo yo estaba encargado de las exposiciones del Ateneo de Madrid y en su sala fueron exponiendo todos los que formaron el grupo, excepto Saura, que residía en París. Yo no me consideraba maduro para entrar en aquella aventura, aunque Fernández Alba me habló de ello.

¿La escultura fue al principio espiritual y luego material o se fueron compaginando según sus circunstancias?

La escultura es espiritual en cuanto a su concepto dentro del ámbito del arte, pero siempre es muy material.

¿Ha hecho de su vida lo que quería?

Como todo el mundo: lo que la vida me ha permitido hacer. Y me ha permitido mucho. Pero puedo decir, como resumen, que la escultura ha sido òel centro de mi vidaö.

¿En todas sus obras subyace una misma idea de entender el arte?

Si uno se decanta hacia una determinada expresión, lo normal es procurar ser fiel a ella, y esto determinará una coherencia lógica. Pero los planteamientos previos a veces no es posible sostenerlos, no es posible llevarlos a un rigor deseable. El proceso de un trabajo escultórico es muy complejo, y como casi siempre está supeditado a un fin esto lo hace aún más complicado.

Ha diseñado escaparates de tiendas, decorados de teatro, se ha ocupado de montajes de exposiciones propias y de otros artistas. ¿Con qué se queda, o mejor dicho, que le queda de todo ello?

Si he realizado todos estos trabajos es porque unas puntuales circunstancias vitales me han llevado a ello. He de reconocer que todas estas actividades las he realizado con afán de experimentar y de aprender de una experiencia. Y de todo ello he obtenido resultados que considero positivos. El montaje de algunas de mis exposiciones quizá sea lo que más me ha recompensado. Instalar las piezas en un ámbito determinado, con su justa luz y en su adecuado entorno es uno de los obligados pasos a los que se puede someter una escultura; es un juego de composición y en cierto modo una forma complementaria, pero muy esencial en el intento de hacer ver, de ayudar a contemplar la obra de arte en su versión más favorecedora, en facilitar su comunicación con el espectador. Y esto es muy importante en el caso de la escultura. Iluminación, situación, altura respecto al observador. Y todo ello se puede optimizar en una exposición mejor que cuando se instala en su destino definitivo, que va a estar sujeto a contrastes del entorno que a veces no son los soñados. Yo he estado muy satisfecho del montaje de algunas de mis exposiciones: la del Palacio de Cristal del Retiro, un contenedor maravilloso; las cuevas del Conde Duque, un marco incomparable; la sala noble de Artcurial de París y el Museo de Pori, en Finlandia, unos antiguos almacenes remodelados donde expusimos juntos Amadeo Gabino, Vaquero Turcios y yo mismo con unos contrastes muy satisfactorios.

¿Escultura que configura el espacio, que cambia el entorno?

En efecto, una escultura tiene una presencia que configura y modifica un entorno.

En la actualidad, ¿cuál es la función social del arte?

No tengo capacidad para ser muy categórico en lo que pueda responder. Pero saliendo por la tangente podríamos decir que el arte puede amansar a las fieras, metafóricamente.

¿Una escultura estaría mejor al aire libre y otra dentro de casa?

Pues depende. Como nosotros mismos, dentro o fuera de casa, olvidándonos de su falta de dinamismo, de su estatismo.

¿A qué ha tenido que renunciar al dedicarse a la escultura?

A nada. Sería peor haber tenido que renunciar a la escultura.

¿Era consciente de que en España no se iba a ninguna parte, de que tenía que salir del aislamiento cultural de la vida española?

En los años en que me inicié sí era un ahogo, y salir fuera de aquí era necesario. Contrastar nuestras carencias era un ejercicio estimulante.

¿Cuándo empezó a dar salida comercial a su producción artística?

Sería mucho decir dar salida comercial a mi quehacer. La escultura se vende muy mal, y su apreciación por la sociedad es casi nula. Lo ha sido y lo es, después de más de cincuenta años de dedicación, uno ha ido viviendo casi de milagro, de trabajos complementarios, al día a día, pero todos estos trabajos tenían directa o indirectamente que ver con la escultura.

¿Entiende el arte como un modo de conocer el mundo?

¿Conocer mundo o conocer el mundo? Ayuda mucho el poder conocer todo lo que el hombre ha hecho con un sentido primordialmente artístico, y ello está repartido por toda la superficie terrestre. La visita a los museos, la contemplación de los monumentos, la arqueología, las construcciones antiguas o modernas, es esencial para formarse como artista. Esto sería òconocer mundoö. En cuanto a òconocer el mundoö, ¿quién es capaz de entenderlo?

El valor del arte. ¿En qué momento se puede hablar de mercado del arte en su obra?

No está entre mis sentimientos la valoración económica del arte, ni de casi nada. Hablar del mercado del arte nos llevaría mucho tiempo, y ateniéndome a la pregunta, mi actividad está muy alejada del llamado mercado del arte. Mi trabajo normalmente se ha situado en la expectación, el envite de una posibilidad de instalar una obra en un lugar determinado, sin distinguir demasiado su función. Por lo tanto a la propuesta hay que dar una solución tanto artística como material, económica. Y esto nada tiene que ver con el llamado mercado del arte.

¿En qué medida o hasta qué punto la promoción del arte es un proceso adecuado, conveniente, o negativo; en su obra y en general?

Otra pregunta de difícil y prolija contestación. Pero resumiendo, y tal y como están las cosas, como se refleja en los medios de comunicación, la promoción es, desgraciadamente, más importante que la producción. Sin promoción nada existe. Y en mi caso particular la promoción ha actuado de forma muy deficiente en mi trabajo.

¿Volvería a tomar apuntes de paisajes como en sus acuarelas de juventud?

¿Porqué no?

¿El arte es lineal, progresivo?

Considero que sí.

Si hubiera contado con los medios económicos necesarios, en los años 50 y 60, para realizar la obra religiosa en materiales como el bronce y la piedra, se seguiría decantando por el cemento patinado o no?

En aquellos años en que colaboraba con los arquitectos en las pocas salidas que a la escultura se le ofrecían era tal la penuria de medios y las limitaciones económicas que sólo recurriendo a materiales humildes se podía intentar un trabajo. Y el cemento, desde el salto de una sociedad habituada a materiales preciosos y refulgentes, aunque fuesen falsos, era muy aventurado. Pero el trabajo en equipo con arquitectos que se planteaba desde el proyecto una austeridad que era tan obligada como pretendida facilitaba la labor, aunque fuese con el rechazo tanto del clero como de la feligresía. El enmascaramiento de la ingrata apariencia del hormigón con pátinas que lo disimularan era un ardid para facilitar la tarea. Y de paso era una forma de trabajar que ayudaba al aprendizaje del oficio.

¿Para entender una obra hay que saber sentirla?

Una obra debe de ser capaz de hacerla sentir para poder entenderla; este sentimiento tendrá como fruto un entendimiento, será el mismo entendimiento.

¿Qué le importa más la materia, representarla, o la materia en sí, en su estado real?

La materia en sí es suficientemente expresiva.

¿El arte tiene valor en sí mismo, sin otras connotaciones?

No entiendo que el arte pueda tener otras connotaciones que las puramente artísticas. Sé que la sociedad no lo entiende así, y que las connotaciones económicas cuentan mucho. Pero es un valor añadido, espúreo.

¿Qué destacaría de su experiencia como docente?, ¿qué prefiere enseñar o que le enseñen?

Docencia. A mí apenas me han enseñado, yo he aprendido. Y no creo tener experiencia docente; solamente he intentado comunicar mi experiencia, informar sobre unas existencias que a veces aparecen como escamoteadas en la comunicación docente al uso. Llamar la atención sobre algo que por lo general pasa desapercibido para la curiosidad de nuestros semejantes. Despertar, o intentar despertar esa curiosidad.

¿Para qué sirve el arte?

Depende de para quién. Para, en general, amueblar la sensibilidad, afilarla.

¿Su obra tiene algún hilo conductor?

Intento que lo tenga, pero no sé si lo logro.

¿Su obra no sería como es si no existiera la faceta de diseñador?

Esa faceta de diseñador, de desear que el objeto sea bello y útil a la vez, sí creo que ha condicionado mi trabajo, que me planteo, en su evolución progresiva, como una escultura diseñada.

¿A qué escala se encuentras más cómodo trabajando?

Los proyectos los suelo hacer a pequeña escala, una maqueta a escala de lo que será la obra definitiva. Y esta fase del trabajo suele ser la más agradable. Todo lo que sigue suele ser una continua lucha en muchos frentes, con frecuentes disgustos de todo género.

¿Su última escultura es aquella que todavía es un problema que no ha tenido definitiva solución?

Por lo general así es. Desde que se proyecta una obra hasta su resolución final hay un trayecto, como decía antes, lleno de problemas. Irlos resolviendo forma parte esencial del trabajo, y su solución nunca es absolutamente definitiva.

¿Qué alimenta su pasión estética?

El lograr que todo este esfuerzo se vea coronado con la complacencia ajena. La propia cuenta menos, pues nunca está uno absolutamente satisfecho de su obra.

¿Cómo y cuándo conoció la obra de Picasso?

Desde muy joven conocía a Picasso por medio de reproducciones. Debo de reconocer que antes que por sus reproducciones lo conocía por su nombre. Una vez, en un

quiosco de libros viejos, vi una monografía en la que confundí a Picasso con Pissarro. Fue una iniciación chocante. Luego, en París, en 1955, vi en el Gran Palais una retrospectiva importante, donde vi por primera vez el Guernica, que luego vi de nuevo en Nueva York, en el MOMA, y más tarde asistí a su recuperación en el Casón del Buen Retiro.

29 febrero 2008

¿Qué diferencia existe entre lo estatuario y lo escultórico?

La escultura es un concepto genérico y lo estatuario es lo particular, es decir, la escultura del cuerpo humano, fragmentado o no. Así lo explico en mi discurso de ingreso a la Academia de Bellas Artes a través de las distintas definiciones de se han dado de la escultura.

¿Qué recuerdos tiene de su paso por la facultad de Derecho, cómo le influyó en su trayectoria posterior?

Por un lado señalar la particularidad de no poder estudiar arquitectura por circunstancias sociales, económicas y reales, falta de aptitudes, y por otro, el hecho de que una cabeza pasada por la Universidad, en este caso la de Derecho, confiere una disciplina, una compartimentación que otorga una forma especial de ver las cosas.

¿Qué información había del arte moderno internacional, y de la arquitectura moderna internacional en los años de posguerra?

Los azares de que Fernández del Amo, arquitecto abierto e informado del arte internacional fuese además director del Museo de Arte Contemporáneo y el grupo de artistas inquietos, la generación de los cincuenta, que había en torno a él. La información era muy escasa por la autarquía de la sociedad y de los gobernantes.

¿El hecho de que algunos artistas se ocupasen ocasionalmente del diseño industrial y del grafismo era una faceta de la integración de las artes?

Porque estas actividades podían ser más remuneradoras que dedicarse al arte puro, para el que la sociedad estaba muy cerrada. Era una inquietud general que estaba muy de moda y una oportunidad en este sentido.

Además de las lecturas de Pío Baroja, otras que le hayan marcado en su vida/obra.

Me considero un lector empedernido, pero principalmente de la generación del 98 y de la novelística rusa (Dostoiesky, Tolstoi) y francesa (Stendhal, Proust). Los libros obligatorios de Derecho también fueron formativos en mi vida y obra. A Baroja lo he leído completo y lo mismo ocurre con la obra de Unamuno y Galdós. Y la poesía de Machado, Lorca y Juan Ramón Jiménez.

En 1964 realiza el primer viaje a Norteamérica, ¿cuando vuelve aquí?

Son viajes esporádicos de trabajo entre 1963 y 1965 por la Exposición de Nueva York, y posteriormente con motivo de la Expo del 92, de la que salen oportunidades como la primera versión de la Oficina de Turismo de Nueva York.

¿Cómo entra en contacto con la Galería Rayuela, y con la Galería Artcurial?

En 1975, tras mucho tiempo sin exponer, entro en contacto con la Galería Rayuela, que seguía los pasos de la Galería de Juana Mordó, y en la que exponían artistas que provenían de ésta y de Biosca.

Entro en contacto con la Galería Artcurial en 1975 en la exposición Art Basilea en la que exponía con Berrocal. Nos llevan a los dos a esta galería de reciente formación, en París, que estaba enfocada hacia la difusión del arte por medio de ediciones y en la cual expongo con frecuencia hasta el 2001 y con la que contrato diferentes ediciones de múltiples. En la actualidad Artcurial ha desaparecido.

¿Cómo, cuándo y dónde contacta con Totte Mannes?

En una exposición de Rayuela conozco a Totte Mannes. Soy invitado a reuniones artísticas en su domicilio y de ahí nace una proyección hacia galerías de Finlandia, donde expongo con ella y con artistas como Amadeo Gabino y Vaquero Turcios.

La importancia del múltiple en su obra. ¿Cuándo se lo empieza a plantear?

Se debe a mi contacto y amistad con Berrocal. Supone una salida comercial a la escultura por medio de ediciones con la intención de socializar el arte.

¿Se arrepiente de su tardía incorporación en el mundo expositivo?. Ventajas e inconvenientes que presenta.

Realizo exposiciones espaciadas debido a la lentitud que conlleva la creación escultórica y a los diferentes compromisos en los que colaboro con arquitectos y trabajos de encargo para la arquitectura.

La ventaja sería la independencia como artista, y el inconveniente el no estar en los grupos con una atención crítica y una situación fuera de la promoción artística en parte.

¿Cómo encuadrar su labor divulgativa/pedagógica de la escultura?

En los años setenta soy llamado por la entonces Escuela Superior de Bellas Artes para ocuparme como docente de un curso de Dibujo decorativo. Labor en la que estuve intentando introducir en el sistema educativo conceptos de arte basados en la Bauhaus, y abandonando esta posición al convertirse en Facultad Universitaria.

¿Qué supuso la exposición del Palacio de Cristal y la del Conde Duque para su obra?

Con respecto a la del Palacio de Cristal: en la época en la que Javier Tusell era Director General de Bellas Artes, emprendió una serie de exposiciones de artistas con solidez que reivindicaban oficialmente el arte contemporáneo. Así pude realizar en 1981, tras quince años de trabajo, una exposición que recogía y ordenaba mi obra hasta la fecha. De la misma forma, Álvaro Martínez Novillo me invita para exponer en las Bóvedas del Conde Duque, lugar muy sugestivo que determinó la concepción y realización de determinadas obras realizadas ex profeso para ese ambiente y el recorrido de la obra realizada desde 1981.

Ingeniería y (es)cultura se dan la mano en muchas de sus obras de carácter público, ¿a qué se debe?

Soy muy consciente de ello, pues la escultura tal como la concibo y la práctico tiene que apoyarse por fuerza en un contexto constructivo, de lucha contra la gravedad y el entorno y sin intentar vencerlos sería imposible llevar a cabo los trabajos. Lo más característico de la escultura es su materialidad, y resolver los problemas que emanan de ella es uno de sus retos.

¿Partidario de la vertiente social del arte y alejado de las exposiciones?

Podríamos decir que la escultura es una expresión del arte con un obligado destino social. El hecho de ir a ver intencionadamente a los museos o las galerías la pintura es un acto volitivo. La escultura sale a nuestro encuentro de forma involuntaria; nos encontramos con ella sea con indiferencia o con emoción. Por sorpresa. Tenemos con ellas, aparte de su carácter conmemorativo, devoto o funerario, un contacto muchas veces inesperado. Y esto hace su análisis y su apreciación más problemática. Casi siempre se desconoce su autoría, lo que dificulta o se opone a la acostumbrada hilación que otorga la pintura. Si uno decide vivir de y por la escultura, el mundo expositivo no suele ser una ayuda fundamental. Con todo, no he estado alejado del mundo expositivo, aunque no haya

sido el eje de mi actividad. Soy consciente de que aporta un peso y ayuda a la actividad profesional. Con todo podríamos fijar algunas fechas significativas: 1955 exposición en el Ateneo de Madrid; 1981 Palacio de Cristal del Retiro; 1988 Bóvedas del Conde Duque.

¿De qué manera los encargos suponen un estímulo en su forma de concebir el arte?

En efecto, en mi trayectoria el encargo, y me atrevo a decir que en cuanto concierne a la escultura en general, es para mí la puesta en marcha del mecanismo creativo. El captar y simultanear concepción, parto y crecimiento de una obra es un proceso emocionante. Esa lucha contra toda clase de dificultades, esa falta de comodidad. Podríamos añadir que el mundo de la escultura es un mundo de colaboración social. Sociedad y política están casi siempre implicados con ella. Los distintos talleres y oficios que intervienen en su realización le otorgan un carácter especial.

¿Cómo definiría su obra?

Como una obra consecuente aunque llena de todas las influencias que el arte condiciona sobre el arte como explicación de la historia del arte. Y condicionada también por las influencias que determinan los espacios en los cuales eran colocadas habiendo sido capaz de resolver los problemas tanto físicos como económicos con eficacia y entera libertad.

¿Qué importancia tienen los retratos en su trayectoria artística?

Los retratos han sido siempre una especie de manifestación de ternura e intimidad por que casi todos han sido familiares. No me considero un especialista del retrato.

¿Por qué un interés por lo primitivo (escultura griega arcaica, mesopotámica, precolombina, escultura negra)?

Porque estas expresiones del arte primitivo han sido una de las fuentes más importantes que generaron y desarrollaron las vanguardias.

¿Por qué una casi ausencia de la madera en sus obras?

Quizá por falta de atractivo.

II. FUENTES IMPRESAS: TEXTOS DE JOSÉ LUIS SÁNCHEZ

- **Textos publicados.**

- España en la X Triennale de Milánö, *Ateneo*, nº70, Madrid, 15-10-1954, pp.30-31.
- La mostra de Salvador Dalíö, *Ateneo*, nº72, Madrid, 15-12-1954, pp.30-31.
- España en la décima Trienal de Milánö, *Revista*, nº134, Barcelona, noviembre 1954, p.7.
- El Pabellón español en la X Trienal de Milánö, *Alcalá*, Madrid, 25-1-1955.
- Dos grupos plásticos juvenilesö, *Alcalá*, Madrid, 10-2-1955.
- España en la décima trienal de Milánö, *Clavileño (Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo)*, nº31, Madrid, enero-febrero 1955, pp.42-44.
- Exposición de esculturaö, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº161, Madrid, 1955, p.45.
- Entrevista con José Luis Sánchezö, *Oriente*, nº46, Madrid, mayo 1959, pp.127-129.
- Integración de las artesö, *Hogar y Arquitectura*, nº44, Madrid, enero-febrero 1963, p. 5.
- Los artistasö, *Arte Religioso Actual*, nº16, Madrid, abril-junio 1968, p.64.
- Esculturas de García Muelaö, *Galería Edurne*, catálogo nº108, Madrid, 29-4-1975, p.4.
- Berrocal, cristalizador de entrañas. Presentación mundial del Cofanetoö, *Guadalimar*, nº14, Madrid, 1976, pp.14-15.
- Julio Gonzálezö, *Guadalimar*, nº14, Madrid, 1976, p.77.
- A la memoria de Ángel Ferrant, maestro sepultadoö, *Guadalimar*, nº18, Madrid, 1976, pp.12-13.
- Propuestasö, en V.V.A.A. (1981a), p.123.
- Las dificultades de un oficioö, *Guadalimar*, nº72, Madrid, 1983, pp.34-35.
- Una pasiónö, en V.V.A.A. 1983a), pp.28-29.
- Salvación del Museo del Prado. Ojo de escultorö, *ABC*, Madrid, 20-1-1983, pp.20-21.
- Prólogo al libro *Almansa. Imágenes de un pasado (1870-1936)*, Instituto de Estudios Albacetenses, Almansa, 1985.
- Ángel Ferrantö, díptico de la exposición *Ángel Ferrant-Miguel Berrocal*, Galería Juan Gris, Madrid, 1985.
- José Luis Sánchez*, Cultural Albacete, Albacete, 1986.
- La muerte de Henry Moore. Una vida plenaö, *ABC Cultural*, Madrid, 1-9-1986, p.32.
- En defensa de la escultura*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1987.
- Un sitio para la esculturaö, *El País*, Madrid, 12-12-1987, p.43.
- José Luis Sánchezö, texto incluido en la revista japonesa *Kamishakujli*, Madrid, junio 1987.

- õEl arquitecto don Luis Blanco Solerö, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº66, Madrid, 1988, pp.73-74.
- õInauguración de una escultura de Juan Luis Vassallo en Cádizö, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº68, Madrid, 1989, pp.41-44.
- õPaulino Ruano. Un valor en alzaö, *Revista oficial de fiestas mayores*, Almansa, 1990.
- õToleranciaö, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº72, Madrid, 1991, pp.43-44.
- õRodin: una pasiónö, *ABC Cultural*, Madrid, 15-12-1992.
- La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993. Aproximación a una vida, una obra*, Girarte 93, Ayuntamiento de Almansa, Almansa, 1993.
- õñ uvres: Paloma, Perseo, Torso, Olidiana y Testaö, en VALLIER (1993), pp.11-46.
- õLa escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993ö, *Perfil Albacete*, Albacete, 1994.
- õ¿La hora de la escultura?ö, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 79, Madrid, 1994, pp.145-150.
- õArte gráfico francés. Becarios de la Casa de Velázquezö, *Revista Cultural Albacete*, Albacete, 1994.
- Introducción al catálogo *Joaquín Vaquero Turcios*, Girarte, Almansa, 1995, p.9.
- õFernández del Amoö, separata necrológica del *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* Madrid, 9-10-1995.
- õRosa de los Vientosö, contraportada del tríptico *La rosa de los vientos*, Madrid, 1996.
- õCánovas y el Museo de reproducciones artísticasö, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº85, Madrid, 1997.
- õEn aras de la brevedad: Joaquín Vaquero Palacios. Biología versus necrologíaö, separata necrológica del *Boletín la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 30-11-1998, pp.88-89.
- õTaller de Vaciados: resumen de las actividades del año 1998ö, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº87, Madrid, 1998, pp. 493-494.
- Contestación al discurso de ingreso de Vaquero Turcios, *No hay reglas en la pintura*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1998, pp.28-32
- õTaller de Vaciados: resumen de las actividades del año 1998ö, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, nº87, pp.493-494, 1998.
- õFerrant, el retorno del profetaö, *ABC Cultural*, Madrid, 15-5-1999, p.35.
- Introducción al catálogo *Amadeo Gabino*, Girarte, Almansa, 1999, p.28.
- õEl artista y la ciudad. José Luis Sánchezö, *Diseño de la Ciudad*, nº23, Publitécnica, Madrid, 2000, pp.172-178.
- õChillida. Aire y materiaö, *ABC Cultural*, Madrid, 2-9-2000.
- õReivindicación de una épocaö, en V.V.A.A. (2002b), pp.117-120

- ¿Qué representa la figura de Jorge Oteiza?, *El Punto de las Artes*, Madrid, 1-5-2003.
- Entre el clasicismo y el impresionismo, en el catálogo *Adolfo Sánchez Megías*, Ayuntamiento de Almansa, Almansa, 2004.
- Recuerdo de un discurso académico, en V.V.A.A. (2000c), pp.241-242.
- Obra gráfica, en *Arte en la Asamblea*, Asamblea de Madrid, Madrid, 2006.
- En memoria del escultor Miguel Ortiz Berrocal, *El País*, Madrid, 3-6-2006, p.64.
- Un sueño, en el catálogo RUIZ TRILLEROS (2007), p.9.

- **Textos inéditos.**

- **Memoria que, a la Delegación Nacional de Educación (Departamento de Cultura) eleva José Luis Sánchez Fernández, favorecido con una Bolsa de Viaje para artistas plásticos sobre el resultado y cumplimiento del mismo; presentada en diciembre de 1953, en Madrid.**

A) Itinerario.

El itinerario del viaje ha sido : Madrid, Barcelona, Marsella, Génova, Pisa y Roma, donde residí durante dos meses, visitando además los lugares cercanos a Roma que por su interés artístico lo requerían (Ostia Antica, Castelli Romani, Tívoli, Subiaco, etc.), visitando también durante una semana Nápoles y sus alrededores (Capri, Sorrento, Meta, Pompeya). En el retorno a España estuve diez días en Florencia, y visité otras ciudades cercanas importantísimas (Siena, Fiésole, Arezzo, Assisi, Empoli) regresando después por Pisa, donde también me detuve, Génova y frontera a España. El viaje ha durado en total dos meses y medio.

B) Labor realizada.

He dedicado la mayor parte del tiempo al estudio de los inagotables tesoros, tanto arquitectónicos como pictóricos y escultóricos que Italia encierra. Acompañé una lista de los museos y tiempos visitados con verdadero detenimiento. Tampoco he descuidado la labor material, pues he ejecutado cerca de un centenar de apuntes de tema monumental y urbano, además de tomar innumerables notas y fotografías de escultura, mosaico y cerámica. Toda esta labor ha de fructificar de ahora en adelante, pues he acumulado material suficiente para trabajar durante mucho. En la Academia de España he realizado dos retratos escultóricos en barro, y he expuesto algún apunte en la Exposición Colectiva de Artistas Españoles que en dicha Academia se ha celebrado. He visitado y asistido a explicaciones y prácticas en la Pontificia Fábrica de Mosaicos de la Ciudad del Vaticano, y

he estudiado y realizado ensayos cerámicos con los hermanos Cascella, los más avanzados ceramistas de Italia. Además de los museos visitados también he visto muchísimas exposiciones de arte moderno en las Galerías de Roma, Nápoles y Florencia, y he entrado en contacto con varios artistas jóvenes italianos, girando visitas a sus estudios, y realizando con ellos una doble función de asimilación y de divulgación del arte plástico español, casi completamente desconocido en Italia. Además de otros centros culturales en Roma (Colegio Español, Colegio de San José), he disfrutado en la Academia de un estudio, y he sido encargado por su Director, EL Sr. Marqués de Lozoya, de realizar una selección de obras de artistas jóvenes españoles con el fin de realizar próximamente una exposición en Roma, labor a la que me dedico actualmente.

C) Museos y centros culturales.

Roma. Museos Vaticanos (Pinacoteca Galerías, Cámaras, Logias, Egipcio, Etrusco), Museo Lateranense, Capitolino, Nacional Romano (Termas de Diocleciano), Palacio de Venecia, Galleria Borghese, Barberini, Barranco, Nacional de Arte Moderno.

Todas las Iglesias Basílicas (San Pedro, San Juan, San Pablo, Santa María Mayor), y muchísimas más que por su interés arquitectónico lo requerían. Las principales Termas, los Foros, las excavaciones de Ostia Antica, además de las principales Catacumbas. Exposiciones más importantes: Mostra Strada d'Italia, en el Palacio Nacional de Exposiciones; Mostra de la Miniatura, en el Palacio Venecia; Mostra de la Píccola Pintura, en la Galeria Il Camino; Sironi, en l'Obelisco; Aldo Caló, en San Marcos; Guttuso, en Il Pincio, etc.

Nápoles. Museo Nacional y Pinacoteca; Museo de la Certosa de San Martino; Duomo y principales iglesias. Mostra de dibujantes suecos del siglo XIX, en San Martino. Excavaciones de Pompeya.

Florencia. Galeria degli Uffizi; Galeria Pitti; Palacio y Museo del Bargello; Palacio Vecchio y Salones; Iglesia y Museo de San Marcos; Galeria de la Academia; Iglesias de Santa Maria dei Fiori (Duomo), Annnunziata, Santa Croce, Santa Maria Novella, San Lorenzo, Apostoli, etc.

Pisa. Duomo, Campo Santo. Mostra Internacional de Escultura Sacra Antigua.

Génova. Catedral de San Lorenzo. Camposanto. Mostra Provincial de la Joven Pintura.

D) Impresión general.

La impresión general es maravillosa. La contemplación de tan extraordinarias obras de arte es algo difícil, si no imposible de explicar. Creo, después de haber examinado con suma detención la obra de los cuatrocentistas (Botticelli, Filippo Lippi, Fra Angelico, Giotto) y de los fresquistas florentinos (Ghirlandaio, Piero della Francesca, Perusino, el Angelico en

San Marcos) que aquellos extraordinarios hombres lo hicieron todo en pintura, que no han sido superados ni lo serán jamás; en el orden escultórico, la misma sensación me han causado los clásicos romanos, etruscos y griegos, y los antiguos imagineros románicos y góticos. Creo que el Renacimiento no supuso ningún paso adelante frente a aquellos. En cuanto al Arte Moderno Italiano mi impresión es de auténtica decepción. Acostumbrados a ver las magníficas reproducciones y monografías que del país vecino nos llegan, llegamos a conceder una importancia exagerada al movimiento artístico de Italia; pero la realidad es bien triste, ya que todo se queda en decorativismo y superficialidad. Ello es quizá lo que avalora la aplicación de esta poco profunda pintura a artes de índole decorativa, como la cerámica y el mosaico, en las que, tanto técnica como artísticamente, sí son maestros los italianos. En una objetiva comparación con nuestra pintura actual (a pesar de su endeblez), creo que ésta sale muy favorecida. Quizá sean ellos más elegantes e intelectuales, pero carecen de la sinceridad, oficio y profundidad que con frecuencia vemos en nuestra pintura viva. Lo más triste es que ésta, no sé si por causas de índole política o por una falta absoluta de divulgación y propaganda (en eso también son maestros los italianos) es completamente desconocida allí. Una mayor asiduidad y selección en sus Bienales y la celebración de alguna colectiva ambulante, además de una mayor divulgación de monografías y revistas de Arte, creo serían muy convenientes para nosotros en todos los órdenes.

El campo de la escultura es distinto. Hay muy buenos escultores y trabajan en bonísima materia. Marino Marini, Manzú y Martini además de Aldo Caró, son nombres bien significativos.

Repito que la impresión general es que creo que mi viaje ha de ser particularmente provechoso en todos los órdenes, correspondiendo así a la confianza depositada en mí por esa Delegación, provecho que ha de dar sus frutos en las obras que de ahora en adelante ejecute, colaborando así a la magnífica labor de Vds. emprendida en beneficio de los artistas jóvenes.

E) Propósitos.

Mis primeros pasos van encaminados a la ejecución de obras con calidad suficiente para poder concurrir decorosamente a la Exposición que con todos nosotros proyecta esa Delegación. A la vez prepararé obra para concurrir por primera vez a la Exposición Nacional de Bellas Artes; también quiero presentarme a la Exposición Nacional Universitaria que para la Fiesta de Santo Tomás de Aquino proyecta el S.E.U. y la Intercolegial de Colegios Mayores. Quiero ejecutar principalmente obras de escultura y acuarela. Los estudios y prácticas sobre cerámica que he seguido en Italia pretendo desarrollarlos aquí, luchando contra todos los inconvenientes de orden técnico con que se

tropieza, principalmente en esta materia, en nuestra nación. Me dedicaré también a la preparación de una exposición de acuarelas y dibujos de artistas jóvenes españoles en Roma, como creo que antes indiqué, y a la divulgación e intercambio, hasta el límite de mis pequeñas posibilidades, del arte plástico español moderno en Italia.

- **Informe que eleva a la Dirección General de Relaciones Culturales -Sección de Intercambio Intelectual- el escultor José Luis Sánchez, favorecido con una beca para estudiar escultura y cerámica en Italia; presentado en diciembre de 1954, en Madrid.**

Debido a la especial circunstancia que determinó la adjudicación de la beca al que esto firma, es decir, el encargo del cuidado de la Sección Española de la X Trienal de Milán, obligó a cambiar de plano los proyectos de estudios presentados a ese Departamento. Sus actividades quedaron circunscritas a Milán, y ello determina los resultados que a continuación expone, queriendo hacer presente que la circunstancia antedicha ha favorecido considerablemente los mismos.

Siendo la Trienal de Milán el punto de reunión de todas las artes aplicadas, en especial la cerámica y el vidrio, aparte de la integración unitaria de la arquitectura, la pintura y la escultura, ningún lugar más apropiado para realizar un determinado estudio de técnicas, soluciones y tendencias. Quiere destacar el que suscribe que ha dedicado la mayor parte del tiempo al estudio de todo ello, y que las enseñanzas recogidas piensa desarrollarlas aquí, aún en contra de un hostil estado de las cosas, no sólo trabajando en las direcciones observadas (con la debida adaptación a la penuria de medios técnicos que tenemos y una perfecta asimilación a una tradición puramente española) sino procurando divulgarlas por los medios más directos y eficaces entre los artistas jóvenes españoles, facilitando información técnica y gráfica, y alentando una puesta en juego de los mismos en el campo de las artes aplicadas, tan descuidado aquí, y lo que indudablemente ayudaría a una ampliación de horizontes en el cerrado campo de las artes plásticas en España.

Con motivo de la X Trienal se ha celebrado en Milán el Primer Congreso Internacional del Industrial Design, en el cual el que esto informa ha tenido el honor de representar a España. En el referido Congreso se ha tratado precisamente de tan interesante tema, y ello fue motivo de un informe elevado a esa Dirección General- Sección de Congresos- y que puede ser consultado si se cree conveniente. Actualmente pretende el informante realizar una labor de divulgación de los problemas que allí fueron debatidos mediante reuniones

con artistas interesados en ello, y sobre todo por medio de conferencias en las que se pudiera proyectar todo el material gráfico que a tal efecto ha recogido. A la vez se atreve a solicitar de esa Dirección General la oportuna ayuda espiritual para que tal coyuntura no se pierda.

En principio, y en contacto con un joven grupo de arquitectos, piensa dar una general visión de estos problemas en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, y posteriormente una ampliación de lo que se refiere concretamente al llamado Industrial Desing ó integración del artista en la producción industrial, en especial en la fabricación seriada de productos de uso- en una sala adecuada, y con el suficiente respaldo oficial para dar idea exacta del interés de dichos problemas.

Siempre con motivo de la X Trienal ha tenido el que informa una magnífica ocasión de relacionarse con arquitectos y artistas tanto italianos como de otras naciones también participantes en la referida exposición, especialmente con los nórdicos, de tanta solera en la solución del arte decorativo, y que han señalado siempre la tónica general en este aspecto.

Así, en Milán ha podido trabajar en el estudio de uno de los arquitectos más importantes de Italia, Gio Ponti, estudio en el que además se confecciona la revista DOMUS, dedicada especialmente a las artes aplicadas a la construcción y la decoración de interiores, y del Industrial Desing, y que tanto auge ha dado a estos problemas en Italia.

Ha visitado y realizado ensayos de cerámica en los talleres de los más importantes ceramistas de Milán óSalvatore Fiume, Romano Rui, Gambone, Paolo de Poli, Tener- y ha observado el trabajo de los escultores Marino Marini, Manzú, Milani, Cappelo y de los pintores Crippa, Fontana, Cappogrossi, Melandri, Luzzati, Cassinari, etc, de los más representativos en el actual quehacer italiano. Y sobre todo, ha observado dentro de su ambiente el desnvolvimiento de la integración de las artes plásticas en la arquitectura óque es lo que hace que el arte en Italia sea algo auténticamente vivo- por su constante relación y estancia en los estudios de los arquitectos Gardella, Viganó, Menghi, Zanuso, Sotsas, además del referido Gio Ponti.

Aparte del contenido de la Trienal, con sus derivaciones internas óconferencias, proyecciones, congresos, exposiciones contemporáneas de arte religioso, de la litografía, de la estética en el producto, etc.- ha visitado todas las exposiciones que durante su estancia se han celebrado en Milán óSelectiva del Museo de Arte de Sau Paulo,

Contemporánea Belga, Contemporánea Austriaca, Utrillo en la Galeria Il Naviglio, Milani en la Galeria Il Millione, Dalí en el Palazzo Reale, etc- así como de los grandes Museos de Milán óPinacoteca Brera, Museo de Arte Moderno, Museo Poldi-Pezzoli, Pinacoteca Ambrosiana- y sus extraordinarias iglesias románicas óSant´Ambrogio, Santa María delle Grazie, Santo Eustorgio-.

Pudo también trasladarse a Venecia, que visitó detenidamente en su monumentos y museos y especialmente la XXVIIª edición de la Bienal de Venecia, en la que tenía el honor de exponer cinco piezas de escultura en el Pabellón Español. La detenida y repetida visita que realizó a la citada mostra la juzga de enorme importancia ya que pudo contemplar directamente todo lo que de más interés se hace en el campo de las artes plásticas puras.

A su regreso a España se detuvo en Génova, donde en el estudio del arquitecto Pulitzer, al que tuvo ocasión de conocer en Milán, realizó la organización de unos concursos que en España van a convocar una importante Sociedad Naval para la decoración de dos trasatlánticos españoles, dedicándose en la actualidad a su debido desarrollo. Además, proyecta y realiza cerámicas para el arquitecto Feduchi, prepara obra para su primera exposición individual de escultura y con vistas a la III Bienal de Hispanoamérica, prepara las conferencias antes aludidas, y realiza por medio de artículos en revistas especializadas óRevista Nacional de Arquitectura, Ateneo, Alcalá, Clavileño, Revista de Barcelona- una modesta divulgación de la aportación española en la X Trienal y de los motivos que ha podido determinar su gran triunfo.

Cree por todo lo expuesto que ha cumplido con la mayor voluntad posible la misión encomendada, y que su estancia en Milán ha de serle, en el aspecto examinado de las artes aplicadas, de una indudable utilidad.

- **II Bienal de Escultura de San Sebastián. Conmemorativa del Centenario del Nacimiento de Pío Baroja, Compiègne, 2-8-1971. Memoria que explica la obra que José Luis Sánchez presentó al concurso que se convocó en San Sebastián en homenaje a Baroja.**

La maqueta presentada está realizada a escala 1/5 e indica de forma bastante clara su composición y técnica. Con todo debo puntualizar que las piezas que en la maqueta son de plástico están pensadas para realizarse en granito pulido negro. Por lo tanto su materialización consistiría en seis piezas-cajas de chapa de acero inoxidable de 3 a 4 mm.

de espesor, convenientemente mecanizadas y pulidas a espejo, y las piezas de soporte y plinto en piezas macizas de granito negro portugués, también pulido a espejo, con el nombre y las fechas grabadas, materiales de comportamiento y conservación óptimos.

Las medidas totales de la escultura serían las que determinan la escala, es decir, una altura de 2,80 m. por un ancho de 2,30 m. más unos 40 cm. del plinto. Sería necesaria una solera de hormigón a ras de tierra de unos 30 cm. de espesor, por dos metros en cuadro.

La zona ajardinada no requiere alteraciones de la actual; una simple *pelouse*. Sería conveniente que la escultura tuviese una iluminación desde abajo, para lo cual bastarían unos focos colocados en el césped, ocultos por él. Lo que sí sería conveniente es la ausencia de señales luminosas o de tráfico en esta pequeña zona, y a ser posible impedir el aparcamiento de coches a su alrededor.

El coste total de la realización de esta escultura lo estimo en una cantidad no inferior a las 350.000 ptas. ni superior a las 400.000 ptas. que señalan las bases. Estos precios comprenden la construcción en Madrid de las piezas de acero, la piedra tallada y pulida, y su transporte y colocación en San Sebastián. Tengo experiencia de otros trabajos similares (mausoleo de Juan Belmonte en Sevilla y Monumento a la Comunicación en la Factoría de Standard Eléctrica en Toledo) para poder considerar estos precios factibles.

Respecto a las motivaciones o explicaciones de la significación de mi obra no tienen otras que un homenaje íntimo a la memoria de Pío Baroja. Creo necesario huir de la fuerte tentación de efigiar a un D. Pío con boina, sentado en su rincón, con una manta sobre sus rodillas o arrastrando sus cansados pies por las soleadas sendas del Retiro, ya ñen la última vuelta del camino, donde mi recuerdo lo sitúa. He querido simplemente ofrecer a su memoria esta obra mía, sin más retórica ni soportes; un homenaje, una deuda al que (*La sensualidad pervertida*, *La caverna del humorismo*, *Los amores tardíos*) fue la guía de mi juventud difícil y vacía.

- **La escultura como cultura.**

¿Qué lugar ocupa realmente la escultura en el panorama histórico y actual, en el conocimiento de nuestra sociedad, de nuestro pueblo?

Si dimensionamos lo que ocupan los lomos de los libros que traten sobre arte ordenados en no importa qué biblioteca española, por cada cien metros lineales de aquellos que traten sobre pintura se corresponderán unos diez centímetros de los que se ocupen de la escultura.

¿Por qué esta exagerada desigualdad? Quizá porque España haya sido históricamente un país de grandes pintores. La escultura ha sido aquí un arte primordialmente religioso; apenas existen huellas de escultura civil. Y la religiosa, o está

confundida con la arquitectura en los pórticos de las iglesias, de sus catedrales, en sus tímpanos, en los capiteles de los claustros, haciendo difícil su visualidad, o ha mantenido un contacto con el pueblo mediante imágenes procesionales y de culto, desfiguradas y abrumadas con vestuarios, ropajes, coronas, cetros y demás parafernalia que hacen imposible, o al menos difícil, la percepción de sus soportes escultóricos, estatuarios.

¿Dónde podremos ver, estudiar, tocar (es una de sus esencias) la escultura en general? No en las pinacotecas, abrumada bajo la competencia y el encanto visual de la pintura. Acaso en los museos arqueológicos, cerrados con frecuencia y lejos de la atención de las autoridades culturales y de los medios de difusión. Quizá en los parques, plazas, paseos o jardines, bajo la competencia de un entorno desequilibrado, de una circulación vertiginosa, cubiertas por groseras pintadas o con mutilaciones vandálicas, sin señales que ayuden a situarlas, a condenar a sus autores. ¿Es por estas causas, entre otras, por las que no hay en España un museo específico dedicado a la escultura?. El que se denomina Museo Nacional de Escultura, en Valladolid, es una magnífica colección de tallas religiosas policromadas. El Prado, llamado a comienzos del siglo pasado Museo Nacional de Pintura y Escultura, sólo es conocido y titulado como Museo del Prado. Sólo ahora se han acordado de instalar decorosamente parte de sus fondos escultóricos clásicos y renacentistas. ¿Pero quién va a El Prado a ver esculturas?.

¿Para cuándo un lugar donde un recorrido ordenado de nuestra escultura, desde la Dama de Elche hasta Oteiza y Chillida, pueda ser apreciada, estudiada, seguidos sus diversos procesos de creación y realización?

Preguntas ante las que la realidad permanece absolutamente sorda.

- **Panorama de la escultura española durante el siglo XX.**

Para seguir con cierto orden las vicisitudes de la escultura española a lo largo del siglo XX es conveniente tomar como referencias bastante completas dos obras: *Escultura española 1900/1936* de Josefina Alix, que sirvió de catálogo a la exposición que el Ministerio de Cultura celebró en el Palacio de Velázquez del Retiro en el año 1985, y el libro de Calvo Serraller *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, editado por la Fundación Lugar en 1992. Podría completarse con el texto de Marín-Medina *Escultura Española Contemporánea 1800-1978*, Edarcón, Madrid. Textos que dan pistas suficientes para un seguimiento bastante válido y seguro.

En mi apreciación, la escultura española sufre las consecuencias de una popularidad histórica de la escultura religiosa de culto, y una escasez, también histórica, de escultura civil. La escultura religiosa ha cubierto una atención unida a la práctica de la

religión católica, y su contemplación fuera de ese culto se puede apreciar en los pocos museos diocesanos o en los nacionales de Valladolid o Barcelona. Su otra vertiente es la arqueológica, donde están las raíces de la escultura clásica dejada por los pueblos ocupantes o comerciantes en la península, y que ha gozado de un seguimiento culto, de investigación, y muy poco popular. De esta forma se puede deducir que la escultura ha sido escamoteada a la sociedad española a lo largo de los siglos. España es un país de grandes pintores y la escultura, muchas veces anónima, no ha tenido entre nosotros el mismo arraigo ni el mismo apoyo cultural que la pintura.

Contemplando desde sus últimos días el siglo XX podría deducirse, respecto a la escultura, el retraso en la de las corrientes innovadoras de las vanguardias. Toda la primera mitad del siglo es una inercia del monumentalismo que caracteriza al siglo XIX. Benlliure es su astro más recurrente. Con él otros grandes escultores, modeladores o tallistas, que llenan el paisaje urbano de monumentos públicos en beneficio del poder, del ejército y de los hechos históricos más señalados. Blay, Bellver, entre los más característicos, formados en el clasicismo y el renacimiento que propiciaban sus estancias en la Academia de Bellas Artes de Roma, y reintegrados a su trabajo en España. A esta corriente, con reconocimiento oficial y público, podríamos oponer la diáspora hacia París a finales del XIX y comienzos del XX. Picasso, el pintor que llena de energía todo el siglo XX, es el creador junto a Brancusi de la escultura contemporánea. Se rompe con Rodin, que es el último gran escultor clásico, deudor de Miguel Ángel, y se instaura una nueva forma de considerar el volumen huyendo cada vez más de la estatua, hasta entonces exclusiva fuente de formas, única vía de representación del cuerpo humano.

Y es curioso observar cómo todo este movimiento, que tiene su punto de partida en la *Guitarra* de Picasso de 1912, como intento de corporeizar sus análisis cubistas, que sean los pintores los que ponen de pie una visión más mentalizada de la corporeidad de los objetos, del movimiento de los cuerpos, de un abandono de las exclusivas maneras de operar, modelando o tallando, piedra, madera o mármol, introduciendo nuevas técnicas, usando materiales nuevos, y técnicas nuevas, como la soldadura eléctrica o autógena, que hasta entonces no habían existido. Estos pintores, Gauguin, Matisse, Picasso son los que culminan este movimiento que hace que desde entonces la separación tajante de oficios empiece a desaparecer, hasta llegar a Marcel Duchamp que abre unas expectativas al arte que califican al siglo XX como una revolución copernicana respecto a toda la historia anterior.

Si volvemos los ojos hacia dentro de nuestro país, todos estos movimientos van llegando con una lentitud pasmosa, rechazados hasta hace muy poco por nuestra sociedad. Ni que decir tiene que estas dos corrientes de aire exterior que señalamos quedan muy separadas: Roma y el ideal clásico. Los artistas vuelven al hogar y acoplan su obra al

ambiente social reinante. París; los que van no vuelven. Imaginemos qué hubiese sido del arte contemporáneo si Picasso se queda en Málaga, o vuelve a ella descubierto el cubismo.

Es curioso que sean precisamente españoles los artistas que marcan una huella en la escultura internacional en esa mitad del siglo XX. Con Picasso como impulsor, Gargallo y González, especialmente este último, son los grandes pilares de la escultura europea y proceda de un país sin tradición escultórica no olvidemos a otros, que a la sombra de Picasso, quedan en París: Hugué, Durrio, Condoy, Lobo, Mateo Hernández, cuyo conocimiento e influencia en el arte interior y tan tardío y sus personalidades tan mal conocidas.

Es inevitable señalar nuestra guerra civil como un hecho de una influencia nefasta y oscura para la contemplación de este panorama que aquí queremos establecer.

Las vanguardias van filtrándose a partir de la generación del 27, vanguardias literarias, poéticas, teatrales, pictóricas, escasamente escultóricas. Como precedentes, dos escultores con un reconocimiento muy tardío: Julio Antonio y Alberto Sánchez. Son una consecuencia de los seguidores de la generación del 98. El primero recorre Italia y aporta una visión estatuaría impregnada de modernidad. El segundo muy influenciado por Benjamín Palencia, desemboca en los movimientos PROPAC y Artistas Ibéricos enlazando con Ferrant, que se había formado en la Alemania posterior a la Bauhaus. Pero el traumático corte de la guerra civil hace difícil tanto su conocimiento como su influencia en las nuevas generaciones.

Quedan como aislados antes de que empiece la contienda artistas de la solidez de Macho, y perdidos por falta de investigación personalidades implicadas en la parte política de los vencidos: Barral, Pérez Mateo, Vicente Beltrán. Aparecen otros de forma muy tardía, sin llegar al conocimiento general: Cristófol, Eudaldo Serra, Daniel González. Estos huecos perdidos son los que dificultan, una vez más, contemplar el paisaje; esta falta de continuidad, este oscurecimiento odioso.

Hasta los años cincuenta no podemos rehacernos. Y con la sociedad en contra, con el distanciamiento que la escultura genera respecto a la pintura, con la mala educación social respecto a ella.

Hay una lenta recuperación de nombres que quedaron truncados: Clará, Planes, Juan Cristóbal, Orduña, Comendador, de Huerta, Capuz, Mares, Rebull. Pero no se abandona la estatuaría, sólo un tratamiento a veces más sobrio de la materia.

Y casos muy aislados como Cristino Mallo. Queda Ferrant como maestro de las nuevas inquietudes. Aparecen, después de sus vivencias lejanas, Oteiza y Pablo Serrano. Oteiza introduce, pasando por encima de Henry Moore, el minimalismo de Tatlin y los Pevsner. Sigue Chillida, la figura más sólida y reconocida internacionalmente, encabezando la generación de los 50, El Paso, el reconocimiento del arte español en el

ambiente más vanguardista de Europa y América y su repercusión en una estimación refleja en el interior.

A partir de los años 60 se forman grupos de expresión muy distante, desde los realistas de fuerte influencia italiana (Julio y Francisco López Hernández, Antonio López) y otros con una afinidad más evolucionada (Venancio Blanco, García Donaire, Valverde, Montaña).

Podríamos aquí enumerar, conscientes de caer en olvidos, nombres como Berrocal, muy pronto trabajando en Francia e Italia, Chirino, Alfaro, Amadeo Gabino, Amador, Feliciano Hernández, Coomonte, Frechilla, Teresa Eguibar, Subirachs, García Muela, etc.

A partir de los 70, se sitúan en el panorama internacional pioneras esculturas que con mayor información se enfrentan a la escultura con una mayor acogida de galerías, museos y centros culturales que también se establecen en este tiempo. Susana Solano, Juan Muñoz, Miquel Navarro, Plensa, Sergi Aguilar, Andrés Nágel, Tony Gallardo, Cardells, Cristina Iglesias, Badiola, Irazu podrán ser los nombres más importantes. Y no olvidar de aquellos artistas, pintores en la apreciación cultural, que en un momento determinado practican la escultura, introduciendo un lenguaje congruente con su obra pictórica: Torner, Palazuelo, Canogar, Barceló, Vaquero Turcios, por citar algunos de los más notorios.

Quizá haya que considerar que todo esto queda atrás, que nuevas técnicas aplicadas a la visualidad, que la aparición de instalaciones de alta conceptualidad, que el empleo de medios, materiales, recursos inusuales hagan que la contemplación de esta evolución de la expresión escultórica quede hoy día anticuada.

Es difícil resumir y calibrar la escultura española de posguerra. Desde mi opinión y experiencia todo nos llega con retraso y sobre un campo sin cultivar previamente. A Ferrant se le empieza a valorar ahora, a partir de su exposición retrospectiva en el Reina Sofía que tuvo lugar el año pasado. Y es un reconocimiento sin el aparato crítico, sin el eco que cualquier otra expresión artística suele convocar. Ferrant sigue siendo a pesar de todo un desconocido. Esta tristeza puede que contagie mi visión de la escultura.

- **ARCO y la chapuza nacional. Madrid, 1988.**

En la página nº2 del Extra que *El País* del jueves día 11 dedica a ARCO 88/Panorama español, aparece un recuadro firmado por las iniciales F.C.S. titulado «La chapuza nacional» que está ilustrado (no puede interpretarse de otra forma) con una fotografía que reproduce, sin citarlo, unas esculturas de Juan Bordes. El pie de la foto dice escuetamente «esculturas expuestas en la Galería Serie-Diseño». El texto de este recuadro

no hace ninguna referencia ni a las esculturas reproducidas ni a la galería que cita, sino que arremete con toda justicia contra el montaje general de la feria. Como la mayor parte de los ciudadanos suelen limitarse a leer en los periódicos los títulos y los pies de fotos, pudiera ocurrir que el resultado de esta mecánica operación asociase título y fotografía, produciendo reacciones negativas y vejatorias para las esculturas reproducidas y para la galería que las presenta. Galería que precisamente está muy lejos, en su trayectoria, de incurrir en el nacional defecto a que el título del recuadro alude, y que se dedica a la difusión de la obra escultórica de importantes artistas, algunos de los cuales (Arroyo, Berrocal, Bordes, Canogar, Negret, Marcel Martí, Amadeo Gabino, Pepe Hernández, Frechilla, Eguibar, Farreras, Gerardo Rueda, Matías Quetglas, entre otros) están este año representados en dicho stand. Por sentido de la equidad, en defensa de la obra del escultor Juan Bordes cuya obra es fácilmente identificable, por los demás autores que de forma indirecta quedan afectados, y sobre todo por la Galería Serie-Diseño cuyo buen hacer puede quedar dañado, creo que se impone una rectificación aclaratoria.

- **Un paseo por la escultura del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de la mano de un escultor, Madrid, noviembre 2005.**

La reciente experiencia de las dos tardes pasadas en el Museo intentando contagiar a un nutrido grupo de personas mi entusiasmo por la escultura, me ha hecho reflexionar acerca de la subsidiaridad que la actual cultura de nuestra sociedad concede a esta parcela del arte, en especial el escaso conocimiento de la escultura que supere la larga etapa estatuaría, lo que dificulta el pleno entendimiento tanto de la ruptura que originaron las vanguardias artísticas como la apreciación de la obra que realizan los artistas de hoy.

Las dos sesiones (no me atrevo a llamarlas lecciones) dobladas en sus límites horarios, no permitieron profundizar en la variedad de estilos y procedimientos que están reflejados en la colección del Museo, fiel reflejo de la evolución de la escultura española en el siglo XX. Ha sido una lástima tener que pasar de forma tan somera sobre los temas, aunque he sido consciente, y así lo advertí, de que el proceder no podía ser otro. Por ello procuré facilitar una amplia bibliografía y videografía, referida en su totalidad a la biblioteca del MNCARS, para quien quisiera profundizar en los temas enunciados y de paso invitar a conocer los magníficos fondos de la misma. Todo ello me ha hecho pensar si sería conveniente realizar una publicación que reflejase y ampliase lo que fueron estas dos tardes, en la que de una forma más ordenada se facilitara, desde el punto de vista profesional de un escultor, una mejor comprensión del estado de la cuestión, apoyada en la muy completa colección del Museo, revisando la variedad de técnicas que el hombre ha

empleado, según han ido progresando los medios para atacar la materia, lo que a fin de cuentas es el origen de una escultura diferenciada de la tradición.

Creo que una publicación modesta, no erudita, con algunas ilustraciones que ayuden a apreciar mejor el tema, y reflejen la riqueza y variedad de la colección escultórica del M.N.C.A.R.S. en sus principales piezas, sería un medio útil para llamar la atención sobre esta faceta de un arte tan injustamente tratado en comparación con la pintura. Ello permitiría profundizar, ordenar y aclarar lo que en las dos comunicaciones haya podido quedar más insinuado que explicado por falta de tiempo.

En jornada aparte, una buena parte del grupo ha visitado conmigo un taller para tener un contacto directo con los procesos de la fundición en bronce y de la construcción de esculturas con diversos metales.

Me atrevo a exponer esta idea a la Dirección del Museo por si puede ser considerada de interés para ayudar a la difusión de la escultura en general y en especial a su propia colección.

Y todo ello sin olvidar mi profundo agradecimiento por haber pensado en mí para participar en este noveno ciclo de *Lecciones de Arte*, y a las atenciones que de la organización del mismo he recibido en todo momento.

- **El Ateneo y el arte español de la postguerra, Madrid, 2011.**

Jugando con los límites que marcan en nuestras vida *El azar y la necesidad* según la obra de Jacques Monod, premio Nobel de fisiología en 1974, trataré de rememorar mis vivencias, tan antiguas ya, de mi contacto con el Ateneo de Madrid que datan de los últimos 40 años. Era yo entonces ateneísta tenaz, pues su biblioteca amparaba los dificultosos estudios de Derecho hacía los que había derivado mi frustración de preparar mi ingreso en la Escuela de Arquitectura, carrera que entonces era muy elitista. Trabajaba yo entonces en el Banco Central, en la calle de Alcalá, cercano al Ateneo, y en mitad del camino estaba la Escuela de Artes y Oficios en la que, bajo el ejemplo de Ángel Ferrant iniciaba mi aprendizaje bajo escultor. Por aquellos días obtuve una beca convocada por la Delegación de Cultura, con la que pude viajar a Italia, iniciando así un conocimiento artístico y respirando por primera vez un aire fresco que despejaba el oscuro plomo cultural de la España de los 50, formación que poco después pude continuar en Milán y París, recibiendo una triple impresión (clasicismo y renacimiento; diseño e integración de las artes; cubismo y vanguardias) que han marcado mi particular forma de situarme en el mundo de las artes.

El resultado de estas azarosas vivencias acabó siendo resumido en la publicación de un libro que la Delegación me encargó confeccionar en el que aparecían las obras de los jóvenes artistas becados por ella desde 1953 a 1955. Esta publicación, una de las primeras que en la postguerra daba noticia de un inquieto arte joven, y que estaba prologado por Gaspar Gómez de la Serna y Enrique Lafuente Ferrari, me hizo entrar en un contacto personal con aquellos artistas, lo que facilitaría mi trabajo junto al emprendido por Vicente Cacho Viu en la sala de exposiciones del Ateneo de Madrid.

Sirva mejor este azar, para intentar pasar a explicar mi labor junto a Vicente Cacho como asesor, montador de exposiciones, diseñador de las publicaciones a partir de mi propio catálogo prologado por Ángel Ferrant, que amparaba mi primera exposición en esta sala a mediados del año 1955 y que fue mi iniciación en el mundo del arte.

Todos aquellos jóvenes artistas que por entonces habían roto su aislamiento del mundo civilizado, desconectados de las vanguardias frustradas por nuestra guerra, y la coincidencia de mis contactos con muchos de ellos unida a una ambición de obtener una publicación modesta pero insólita, fraguó una segunda época expositiva en el Ateneo que anteriormente, en los años republicanos, había sido la sede de exposiciones de Benjamín Palencia, de Alberto Sánchez, de Alberti. Se intentaba con la dirección de Vicente Cacho y con el apoyo de la revista Ateneo, dirigida por Luis Ponce de León, que contaba con la colaboración de José Hierro y otros intelectuales de la época, romper el desinterés y el mal gusto de aquella sociedad, recuperar y valorar la obra de aquellos pintores que por diferentes causas se habían salvado de la quema y del exilio: Vázquez Díaz, Ortega Muñoz, Benjamín Palencia, Pancho Cossío. Ellos habrían de romper el fuego, empezando por Vázquez Díaz y su exposición *El niño ciego*, un catálogo prologado por Vicente Aleixandre. Fueron luego pasando por la Sala del Prado, situada en un pequeño local debajo de la escalera de acceso a mano derecha, instaurando unos montajes sobrios y lejos de aquellos terciopelos y columnas salomónicas que caracterizaban la época, la mayoría de aquellos artistas con los que yo había conectado durante las becas anteriormente citadas.

La Sala del Prado se convierte así en un foco permanente de aquel intento general de quemar etapas. Baste decir que entre los años 1953-1956 expusieron allí todos los artistas que entonces formaron El Paso, salvo Saura, con exposiciones que llevaban adjunto unos catálogos que prologaban las grandes firmas literarias y poéticas de entonces. Sería tedioso enumerar los artistas que pasaron por la sala. Baste añadir a los que formaron el grupo El Paso y a los que estaban cercanos a su expresión, a casi todos los pintores de la Escuela de Madrid y a un interesante intercambio con artistas catalanes en los cuatro años de

dirección de Cacho Viu. Un total de veintitantas exposiciones antes de la llegada de José Luis Tafur desde Sevilla, en que desempeñaba la secretaría del Club La Rábida, el cual continuó con una programación preparada y comprometida por Cacho.

Vicente Cacho había encontrado refugio en el Ateneo para preparar lo que será su tesis doctoral sobre la Institución Libre de Enseñanza, y delegaba en mi criterio la selección de exposiciones en íntimo y coherente concierto. Suposiciónera más conservadora que mis ímpetus, pero fue siempre muy tolerante y coherente con ellos. Debo consignar que la asesoría estaba completada y compartida con el buen discernimiento de José Hierro y de José María Jove desde la revista Ateneo. Tafur a su llegada se había encontrado con un calendario previo, pero su carácter decidido y audaz hizo que la labor expositiva se hiciese más fresca, más en consonancia con lo que se hacía en España. Contactos con artistas y galerías de París y de Roma facilitaron aquel empeño.

Por entonces procedimos a habilitar unas carboneras de la parte baja del edificio que daban a la calle Santa Catalina convirtiéndolas en una espléndida sala que con este nombre empezó a presentar exposiciones más ambiciosas, enfatizando lo anteriormente realizado en la Sala del Prado y presentando muestras tan significativas y novedosas como una colección de Arte Negro, la primera que se hizo en Madrid. Y la primicia absoluta, en el año 1960, del escultor Julio González entonces desconocido en nuestro país; también en esta nueva sala se iniciaron una serie de exposiciones monográficas (La continuidad en el Arte Sacro, La Navidad vista por los niños, Pintura Alemana contemporánea, Vegaviana, Ocho pintores venecianos, cerámica valenciana, Joyas de Arnaldo y Gio Pomodoro los naipes del uso Fournier, Arte precolombino, etc.) así como algunas de las primeras exposiciones de fotografía y de algunos pintores de relevancia internacional (Hans Hartung, Guayasamín, Zao Wou-Ki, Georges Mathieu, Fautrier, Emilio Vedova y otros) lo que marcó una época de alto interés cultural.

Estuve al lado de Tafur trabajando con entusiasmo y complicidad, hasta que los compromisos de mi oficio me impidieron continuar. También Tafur dejó poco tiempo después aquella dirección siendo sustituido por Romero Escassi (ayudado por Ana Beristain) y después por Carlos Areán. Mis ocupaciones me alejaron de aquella labor que tanto me divertía y estimulaba, y con la que creo que contribuimos al asentamiento de un arte hasta entonces crepuscular.

Y todo ello con una escasez de medios que contrastando con la compleja organización que impera en el mundo expositivo actual (comisarios, seguros, embalajes, transportes, préstamos de obra, etc.) podríamos calificar de milagro.

Guardo de aquellos años un imborrable recuerdo, una lewjana nostalgia acentuada por la edad. Incompresiblemente este recuerdo creo que no lo comparte el sofisticado mundo del arte actual: son raras, sobran los dedos de la mano para contarlos, los ecos, los comentarios que la impagable labor que el Ateneo restó al arte contemporáneo en aquellos tiempos de tiniebla han suscitado en la crítica artística durante y después de medio siglo.

Hace unos años, en noviembre de 2002, la fundación Albéniz dedicó un completísimo volumen en homenaje a Vicente Cacho Viu, coordinado por Salvador Pons. Este acudió a mi para la organización de una mesa redonda que recogiese la actividad de Vicente como director de la sala de exposiciones del Ateneo durante los años cincuenta y que tuvo lugar en la òCacharreríaö.

Coordiné dicha mesa como moderador, citando a la misma a Joaquín Vaquero Turcios y Rafael Canogar como el primero y último expositor bajo la dirección de Cacho; a José Luis Tafur como sucesor de su labor, y a Juan Manuel Bonet como historiador y crítico de arte, director del centro Rerina Sofía, que en el catálogo de una reciente exposición en el Centro Colón, comisariada por Javier Tussell había dedicado unas esclarecedoras líneas a esa olvidada labor. El título de la reunión era explícito: òApertura al arte de vanguardiaö. Las intervenciones recogidas en la edición del homenaje a òVicente Cacho Viu en la tradición liberal españolaö también eran elocuentes; la mía òReivindicación de una épocaö; la de Bonet, El arte en el Ateneo e Madrid durante los cincuenta; la de Canogar, El apoyo a los jóvenes artistas; la de Tafur, una mano izquierda y mandona (seguramente refiriéndose a mí), y la de Vaquero Turcios: Aquel abracito de Vergara, haciendo alusión a un incidente político-intelectual que no viene a cuento. En las 25 páginas que recogen nuestras intervenciones en el referido volumen podrá encontrar el curioso lector un detenido y plural resumen de aquellos años en los que el Ateneo sirvió de soporte al resurgir del arte contemporáneo en Madrid. Y mucho me temo que fuera de esos textos muy pocos más se podrá encontrar, aparte de la copiosa colección de catálogos que por entonces se publicaron. Todo esto lo consigno porque esa desatención general, ese ninguneo, me parece injusto y mezquino. Y a la vez quizá también porque yo sea uno de los últimos testigos de aquellas lejanas tareas que tanto han influido en mi trayectoria artística.

CATÁLOGO

«El medio escogido por el artista es una forma material de su vibración mental, que está impulsado a expresar. Si el medio es adecuado, provocará una vibración casi idéntica en el alma del receptor». Vassily Kandinsky, *Escritos sobre arte y artistas*, 2002.

Advertencias

El Catálogo supone una selección de las obras aplicadas a la arquitectura y al entorno que responden al criterio de escultura construida desarrollado en este trabajo. Las páginas web y artículos específicos de la obra a la que se refieren se citan aquí pero no se recogen en la Bibliografía. Se sigue un orden cronológico y el mismo esquema para cada ficha catalográfica: título, dimensiones, material, año, lugar, comentario, exposiciones en las que ha estado la obra y bibliografía en la que aparece reproducida. En los casos en los que tenemos testimonio documental del título, ese es el que identifica a la obra en el presente Catálogo. Las dimensiones se dan en cm. y en el orden habitual: altura, anchura y profundidad. En los casos en los que la obra se ha realizado en otros materiales y dimensiones como resultado de un múltiple, por ejemplo, se ha indicado. La brevedad se debe a que no existe debate de fechas ni atribuciones. En las exposiciones se incluyen las monografías realizadas en museos y centros públicos, excluyendo normalmente, las itinerancias repetitivas, y las exposiciones significativas para la trayectoria profesional de José Luis Sánchez. Y en la bibliografía se recogen los catálogos de las exposiciones del apartado anterior siguiendo un criterio similar al de éstas.

Las obras que se han desarrollado a lo largo del texto y que aparecen en el Catálogo presentan una llamada al mismo. Se han considerado las obras cuya existencia está corroborada, siempre que ha sido posible *in situ*, aquellas cuya existencia no se ha podido constatar, las que circunstancialmente se encuentran desmontadas, pendientes de ubicación definitiva e incluso las desaparecidas.

1. **Relieves** en tres columnas a dos caras con un desarrollo del Zodiaco
6 paneles de 150 x 300 cm. cada uno
Chapa de cobre y hormigón
1958
Sede Internacional B.I.R.P.I. (Bureaux Internatiaux Propriété Intellectuelle), Ginebra.
Arquitecto: Mariano Garrigues.
Obra desaparecida

Bibliografía: TRAPIELLO (1976) p.4 (maqueta); V.V.A.A. (1981a), p.65 (maqueta).



2. **Relieve**
300 x 600 cm.
Cobre y latón
1960
Tienda de Loewe, Gran Vía nº39, Bilbao
Arquitecto: Javier Carvajal.



Estado original.



Estado actual.

3. Relieve

2800 x 1100 cm.

Piedra caliza

Escultura

250 x 100 x 80 cm.

Hierro de desguace

1961

Entrada de un inmueble en el paseo de Moret nº9, Madrid.

Arquitecto: Javier Carvajal.

Bibliografía: BARRAN (1964); CAMÓN AZNAR (1964), pp. 23 y 193; FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), pp.41-46; «Edificio residencial en Madrid», *Arquitectura*, nº79, Madrid, julio 1965, p.21; TRAPIELLO (1976), pp.45-46; V.V.A.A. (1981a), p.65; V.V.A.A. (1983c), p.31; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986a), p.63 (maqueta); V.V.A.A. (2010a), p.205.



4. Relieves en dos columnas

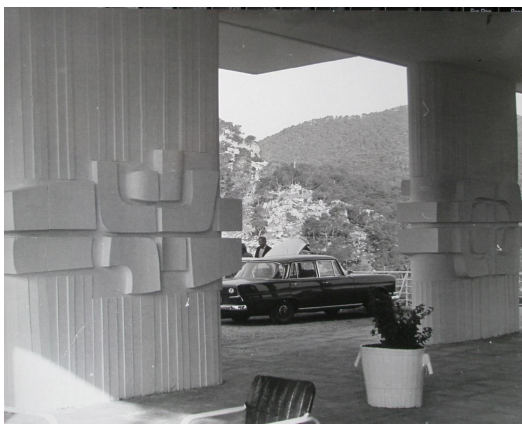
600 x 400 x 100 cm. cada uno

Hormigón

1961

Entrada del parador de Bagur, Gerona.

Arquitecto: Ignacio Gárate.



Estado original.



Estado actual. Detalle.

5. Relieve

200 x 400 cm.

Aluminio con baño de plata

1962

Edificio del Servicio de Concentración Parcelaria y Ordenación Rural (actualmente Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural), calle de Velázquez nº147, Madrid.

Arquitecto: Alejandro de la Sota.



6. Escultura

1962

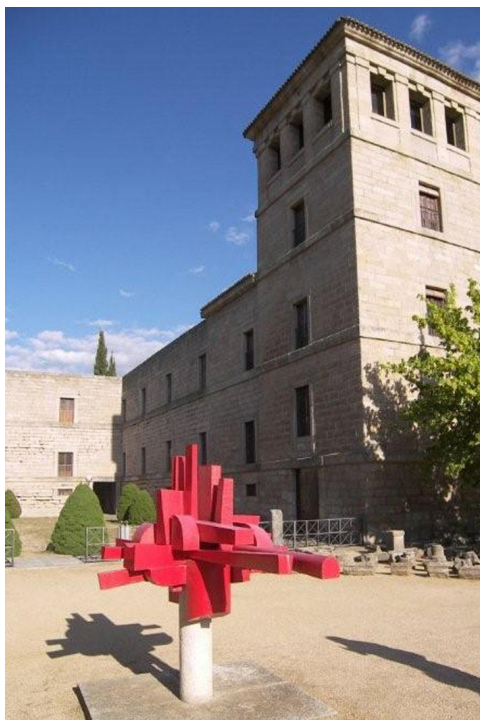
200 x 300 x 150 cm.

Aluminio pintado.

Arquitecto: Mariano García Benito.

Realizada, junto con una puerta de acero inoxidable y aluminio, para el estudio del arquitecto Mariano García de Benito quien, al habilitar el Monasterio de Santa María de Valdeiglesias, la situó allí.

Bibliografía: *Monasterio cisterciense de Santa María de Valdeiglesias*, 2002. Cfr. RINCÓN DE LA VEGA (2010), t.1, p.88.



7. **Relieve**

65 x 65 cm.

Aluminio plateado

1963

Edificio de viviendas en la calle de Zurbano nº51, Madrid.

Arquitecto: Juan Manuel Ruiz de la Prada.

Bibliografía: RINCÓN DE LA VEGA (2010), t.1, p.291.



8. **Estrella**

150 cm. de Ø

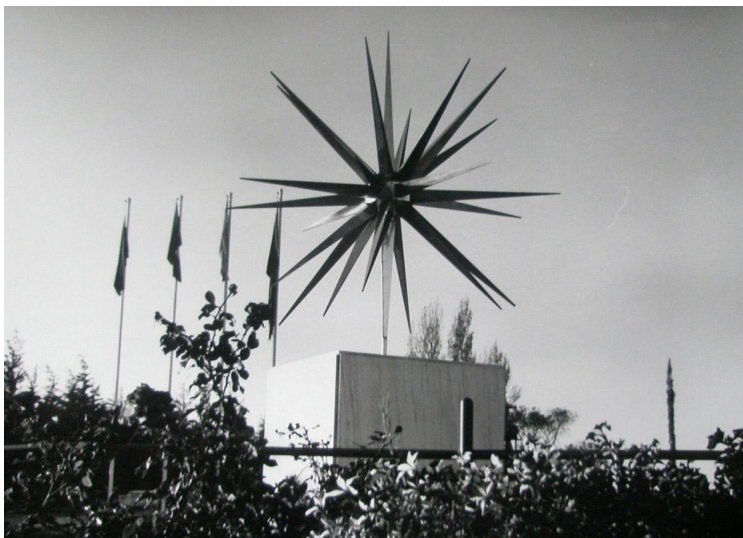
Acero inoxidable

1963

Aseguradora La Estrella, Carretera de La Coruña, Madrid.

Arquitecto: Domínguez Salazar.

Obra desaparecida.



9. Relieve

200 x 1200 cm.

Hierro de desguace

1963

Exposición de Productos Españoles, México.

Obra desaparecida.

Bibliografía: CAMÓN AZNAR (1964), pp.23 y 188-189.



10. Puertas

300 x 150 cm.

Chapa de latón y fundición de bronce

1963

Chalet de García Valdecasas, Somosaguas, Madrid.

Arquitecto: Javier Carvajal.



11. Relieve friso

200 x 1000 cm.

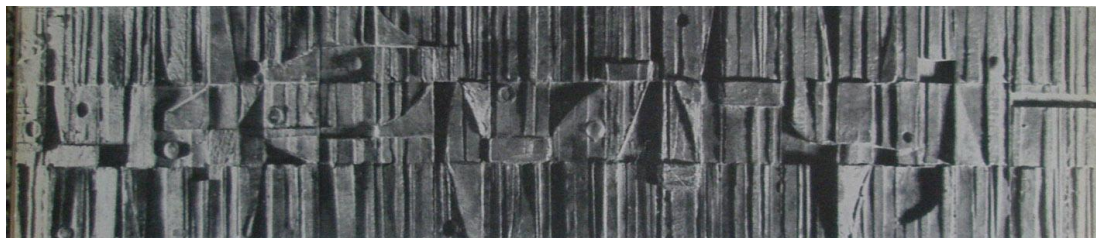
Hormigón dorado

1963

Entrada de una casa residencial, Albacete.

Arquitecto: Carlos Belmonte.

Bibliografía: FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), pp.23 y 27.



12. Dos relieves

200 x 1000 cm.

Hormigón

1964

Oficina de Turismo Español, Nueva York.

Arquitecto: Javier Carvajal.

Obra desaparecida.

Bibliografía: «Spanish Sculptor Creates Two Concrete Murals», *The New Haven Register*, 26-4-1964; VIUDES DE PARRA (1965).



Detalle.



13. Relieve

250 x 300 cm.

Hormigón

1964

Sala de Juntas de Cementos Asland (actualmente fábrica de Lafarge Cementos), Villaluenga, de Sagra, Toledo.

Arquitecto: Fernando Cavestany.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.43.



14. Relieve

280 x 60 cm.

Hormigón y cobre

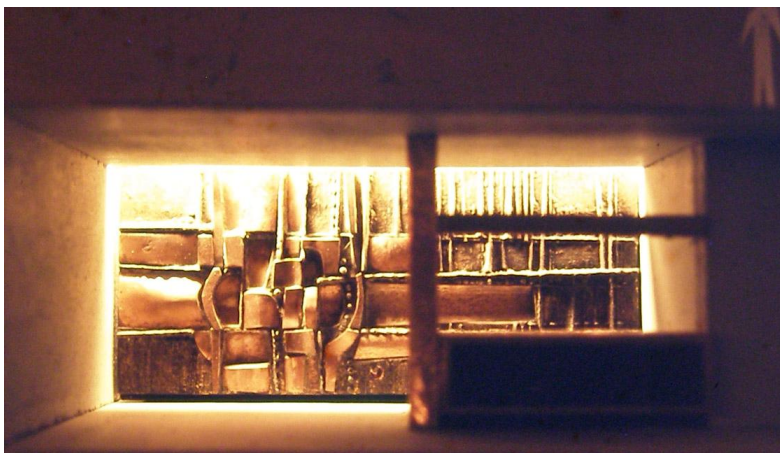
1965

Empresa S.E.C.E.M., Madrid.

Arquitecto: Francisco Hurtado de Saracho.

Obra no localizada.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.56; V.V.A.A. (1981a), p.66 (maqueta).



Maqueta.

15. Relieve

180 x 1000 cm.

Piedra caliza

1965

Exterior de un inmueble en la calle de José Abascal nº50, Madrid.

Arquitecto: Juan Manuel Ruiz de la Prada.

Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.66.



Relieve

600 x 550 cm.

Hormigón con chapas de cobre y latón

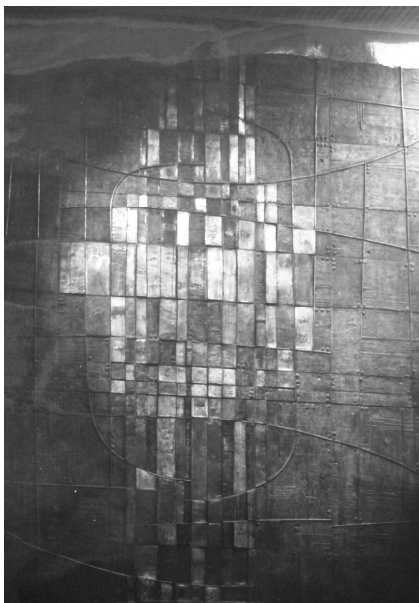
1965

Interior de un inmueble en la calle de José Abascal nº50, Madrid.

Arquitecto: Juan Manuel Ruiz de la Prada.

Obra desaparecida.

Bibliografía: FERNÁNDEZ DEL AMO (1964), pp.37-38 (maqueta); AMANN (1966), pp.13-19.



16. Dos relieves

250 x 600 cm. y 150 x 600 cm., respectivamente.

Hormigón y chapas de cobre

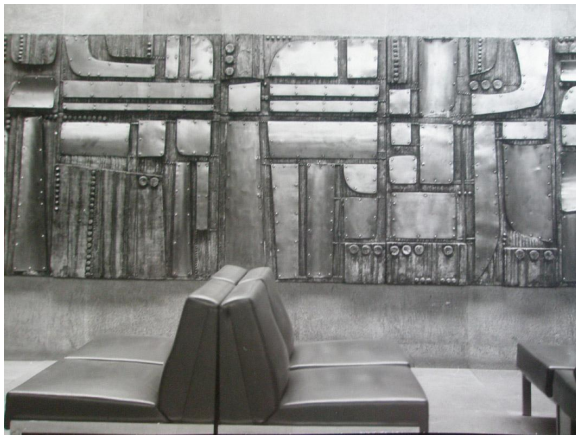
1965

Sede de de Agromán (actualmente Ferrovial), Madrid.

Arquitectos: J. M. Anasagasti y Fernando Barandiarán.

Obra no localizada.

Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.66.



17. Relieve

400 x 200 cm.

Piedra

Puertas

500 x 200 cm.

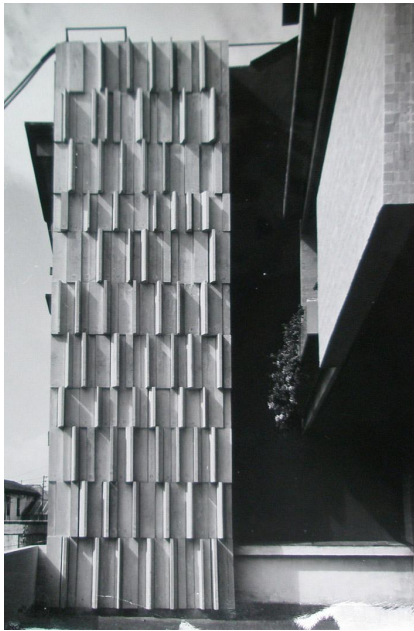
Hormigón dorado

1965

Caja Provincial de Ahorros, calle de General Mola, Huelva.

Arquitectos: José María Morales Lupiáñez y Roberto de Juan Valiente.

Bibliografía: C. GORDILLO: «El nuevo edificio de la Caja provincial de Ahorros de Huelva embellece y prestigia la ciudad», *Informaciones*, 29-11-1965.



18. **Relieve**

680 x 120 cm.

Madera y hormigón

1965

Edificio de Selecciones del Reader's Digest, (posteriormente Instituto de Enseñanzas Integradas), Calle de Torrelaguna-Avenida de América, Madrid.

Arquitectos: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún.

Bibliografía: ¨Edificio para la revista Selecciones del Reader's Digest en Madrid¨, *Hogar y Arquitectura*, nº44, enero-febrero 1963, Madrid, pp.15-19; ¨Selecciones del Reader's Digest¨, *Temas de Arquitectura*, nº79, Madrid, 1965, pp.34-49; HOFFER (1965), Westminster; V.V.A.A. (1981a), p.67; R. GUERRA DE LA VEGA: *Madrid. Guía de Arquitectura Contemporánea 1920-1980*, Gráficas Lucentum, Madrid, 1981.



- 19. Relieve**
300 x 400 cm.
1965
Hormigón y cobre
Interior del inmueble de Minnesota 3M, Madrid.
Arquitecto: Higgs.
Obra no localizada.



- 20. Relieve**
300 x 800 cm.
Hormigón plateado y alpaca
1965
Edificio Cuauhtemoc. Vivienda en la calle de Velázquez nº105, Madrid.
Arquitecto: Mariano García Benito.



21. Celosías

250 x 1000 cm.

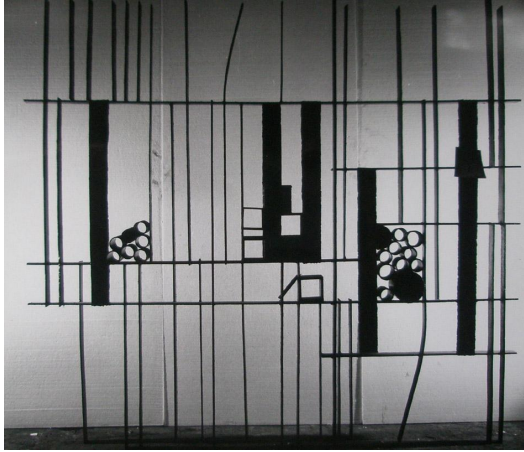
Hierro de desguace

1965

Aeropuerto de Las Palmas.

Realizado en equipo con Amadeo Gabino, Molezún, Vaquero Turcios y Farreras.

Obra desaparecida.



Maqueta.

22. Relieve

300 x 150 cm.

Hormigón plateado y aluminio

1965

Edificio Círculo Catalán, plaza de España nº6, Madrid.

Arquitecto: Mariano García Benito.



23. Relieve

600 x 120 x 30 cm.

Chapa de cobre

1965

Fachada del Estudio Lamela, calle de O'Donnell nº34, Madrid.

Arquitecto: Lamela.

Bibliografía: Cfr. RINCÓN DE LA VEGA (2010), t. 1, p.246.



24. Tres relieves

50 x 150 cm cada uno

Hormigón y acero inoxidable

1965

Aeropuerto de Ibiza.

Obra desaparecida.



25. Relieve

200 x 500 cm.

Hormigón dorado y madera de traviesas de ferrocarril.

1966

Interior de la Sala de Conferencias de la Dirección General de RENFE (actualmente Oficinas centrales de Correos), Madrid.

Arquitectos: J. M. Anasagasti y Fernando Barandiarán.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.62; V.V.A.A. (1981a), p.67; *Catálogo artístico de los Ministerios de Fomento y Medio Ambiente*, Centro de Publicaciones, Secretaría General Técnica, Ministerio de Fomento, Madrid, 2003, p.270; RUIZ TRILLEROS (2007), p.67; V.V.A.A. (2010a), p.207.



26. Torso de Apolo

220 x 110 x 600 cm.

Hormigón

1966

Edificio Atenas, calle de Francisco Silvela nº79, Madrid.

En 1966 realiza un *Torso de Apolo*, bronce, 46 x 22 x 12 cm. Bibliografía: VALLIER (1993), pp.28-33; V.V.A.A. (2010a), p.71.



27. Relieve

160 x 800 cm.

Hormigón

1966

Banco de Madrid (actualmente Consejería de Hacienda) antes carrera de San Jerónimo nº13, Madrid.

Arquitecto: Antonio Bonet Castellana.

Foto en la portada de la Memoria del ejercicio de 1975 que el Consejo de Administración presenta a la Junta General Ordinaria de Accionistas.

Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), p.210.

http://www.contraindicaciones.net/archives/2006/04/el_arte_publico.html.



Estado original.



Estado actual.

28. Relieve

300 x 500 cm.

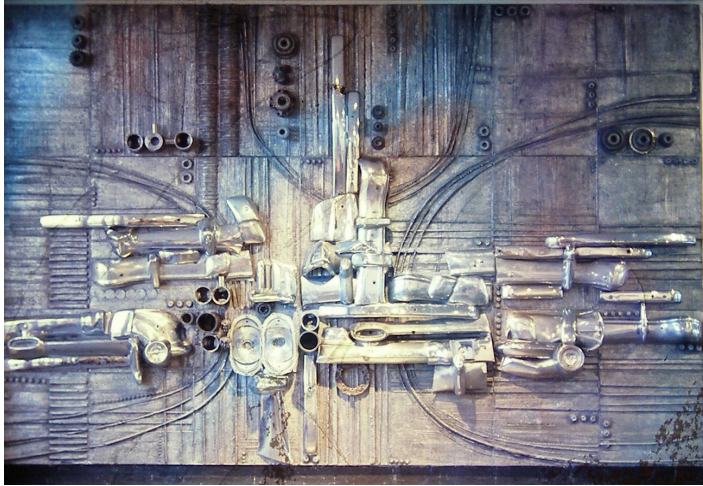
Hormigón plateado y piezas cromadas de automóviles

1966

Chalet Social del Complejo Deportivo del RACE (Real Automóvil Club de España), avenida de Guadalix s/n ctra. A1Km. 28. Urbanización Ciudadcampo, San Sebastián de los Reyes.

Arquitectos: Carlos de Miguel, José A. Domínguez Salazar y J. L. Sáenz Magallón.

Bibliografía: RAMÍREZ DE LUCAS (1966), pp.9-10; «Edificio social del Real Automóvil Club de España», *Arquitectura*, nº104, Madrid, agosto 1967, pp.14-18; TRAPIELLO (1976), p.63; V.V.A.A. (1981a), p.67; RUIZ TRILLEROS (2007), p.67; V.V.A.A. (2010a), p.206.



29. Relieve

300 x 300 cm.

Mármol travertino

1966

Edificio Andrómeda, avenida de la Osa Mayor nº32, Aravaca, Madrid.

Arquitecto: Rafael de la Joya Castro.

Bibliografía: «Obras recientes del arquitecto Rafael de la Joya Castro», *¿Qué es la arquitectura?*, nº202, Madrid, abril 1976, pp.1-14; V.V.A.A. (2010a), p.231.



30. Puerta y columna

230 x 110 cm. y 300 x 50 x 50 cm., respectivamente

Aluminio

1966

Edificio residencial Prim, calle de Prim nº12, Madrid.

Obra desaparecida.

Bibliografía: RINCÓN DE LA VEGA (2010), t.1, 2010, pp.284-286.



31. Relieve

100 x 300 cm.

Hormigón plateado y acero inoxidable.

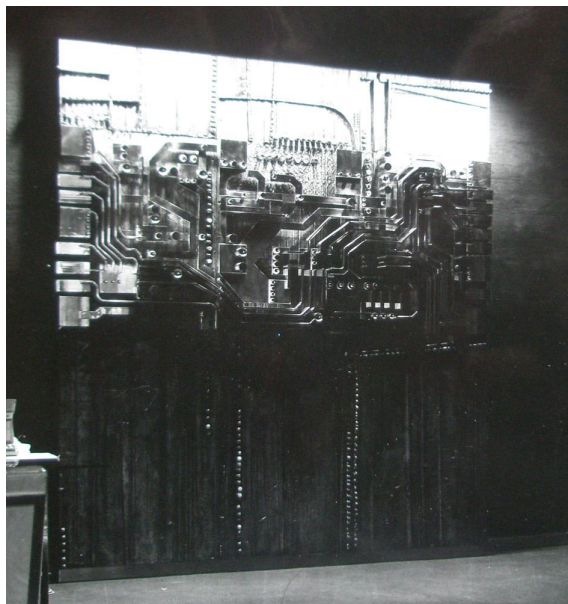
1967

Central de Computadoras de Iberia, Madrid.

Arquitecto: Salvador Gayerre.

Obra no localizada.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.63; V.V.A.A. (1981a), p.69.



32. Columna

700 x 200 x 200 cm.

Chapas de aluminio y acero inoxidable sujetas con cables de acero

1967

En el vestíbulo de operaciones del Banco Ibérico, calle de María de Molina nº39, Madrid.

Arquitecto: José Luis Subirana.

Obra desaparecida.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.58. òBanco Ibérico, Madridö, *Arquitectura* nº152, Madrid, agosto 1971, pp.2-5.



33. Relieve

2500 x 500 cm.

Hierro de desguace

1967

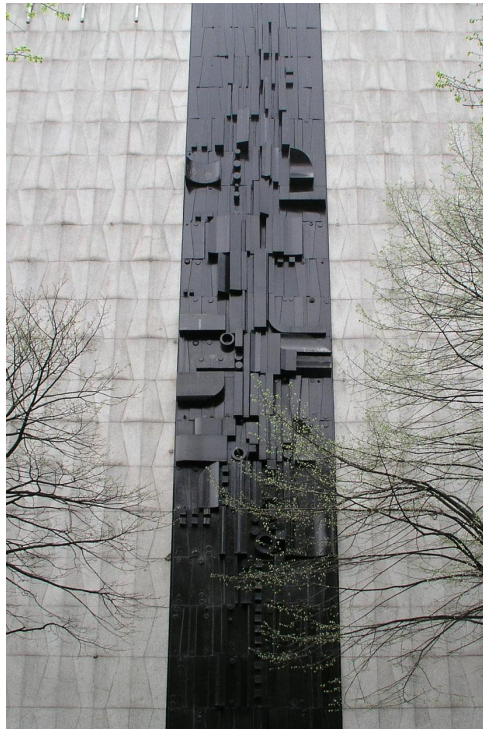
Exterior de El Corte Inglés, Gran Vía nº7-9, Bilbao.

Arquitecto: Luis Blanco Soler y Líbano.

Realiza una escultura de 700 x 500 m. en aluminio fundido pero la fachada no resistía el peso y fue desmantelada.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.59; V.V.A.A. (1981a), p.68; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986a), p.64; CAMÍN (1990), p.43; DE BARAÑANO (2000) (dir.), p. 203; RODRÍGUEZ PELAZ (2001), p.234; ARBAIZA BLANCO-SOLER (2004), pp.253-256; V.V.A.A. (2010a), p.209.

<http://www.esculturaurbana.iespana.es/paginas/sanj008.htm>



34. Nueve relieves

2500 x150 cm. cada uno

1967

Hierro.

El Corte Inglés (antes Galerías Preciados) en la plaza de San Martín, Madrid.

Arquitecto: Luis Blanco Soler.



Relieve

300 x 1200 cm.

Piedra caliza y acero inoxidable.

1967

Exterior de El Corte Inglés de la calle de Preciados (antes Galerías Preciados), Madrid.

Arquitecto: Luis Blanco Soler y Líbano.

Bibliografía: A. URRUTIA NUÑEZ: ðLa evolución del Gran Almacénö, *Establecimientos tradicionales IV*, Madrid, Cámara de Comercio e Industria de Madrid, 1984; ARBAIZA BLANCO-SOLER (2004), pp.245-251; V.V.A.A. (2010a), p.208.

**35. Relieve**

400 x 250 cm.

Hormigón, latón y cobre

1968

En el interior del Hotel Barajas, Madrid.

Arquitectos: Santiago Biosca y Francisco Echenique.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.61; PRIETO-BARRAL (1978), p.2; V.V.A.A. (1981a), p.69; ðHotel Barajas. Aeropuerto de Barajasö, *Arquitectura* nº131, Madrid noviembre 1969, pp.19-23; RUIZ TRILLEROS (2007), p.68; V.V.A.A. (2010a), p.211.



36. Astral Flower

300 x 300 x 300 cm.

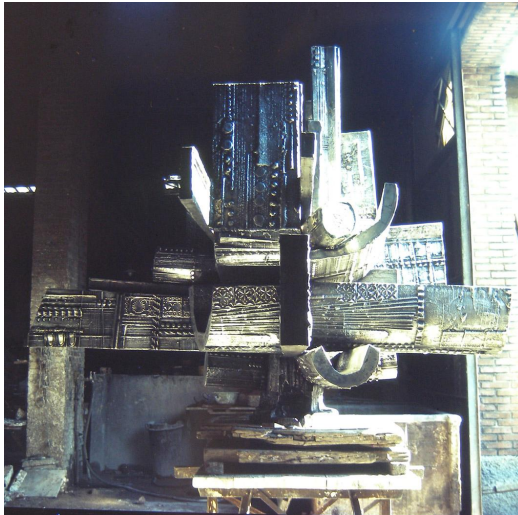
Aluminio fundido

1969

Plaza del Pacífico de Dallas, Texas.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), pp.48-49; V.V.A.A. (1981a), p.70.

<http://www.dallasfoundation.org/tour/sculptures.html>



37. Puertas

250 x 200 cm.

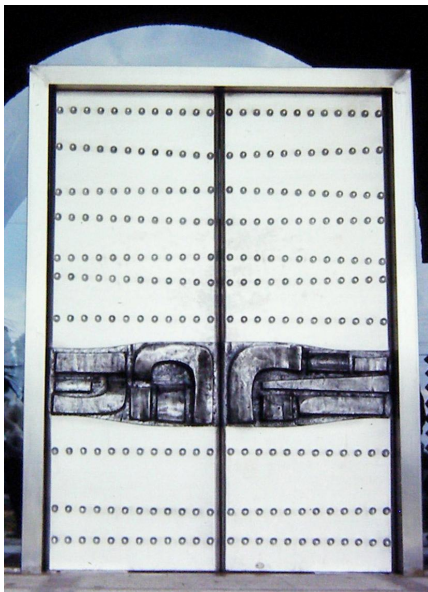
Acero inoxidable y aluminio fundido (manillones)

1969

Laboratorios farmacéuticos Merk, Sharp & Dohme, Alcalá de Henares, Madrid.

Arquitectos: Higgs y Salvador Gayarre.

Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.70.



38. Monumento a la Comunicación

500 x 500 x 200 cm.

Acero inoxidable y metacrilato

1969

Factoría Standard Eléctrica, Polígono Industrial de Toledo.

Arquitectos: Higgs y Salvador Gayerre.

Obra sin comprobar su existencia.

Bibliografía: òLaboratorios I.T.T. de Standard Eléctrica S.A.ö, *RNA*, nº172, Madrid, abril 1973, p.3; òStandard Eléctrica I.T.T. Centro de Investigación. Premio Nacional de Arquitecturaö, *Temas de Arquitectura y urbanismo* nº176, Madrid, febrero 1974, pp.29-39; TRAPIELLO (1976), p.53; V.V.A.A. (1981a), p.71; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986a), p.64; V.V.A.A. (2010a), p.213.



39. Cinco relieves

100 x 300 cm. cada uno

Hierro (posteriormente pintado en diferentes colores según la Facultad: de Ciencias, Económicas, Formación de profesorado y Educación, Filosofía y Letras).

Relieve

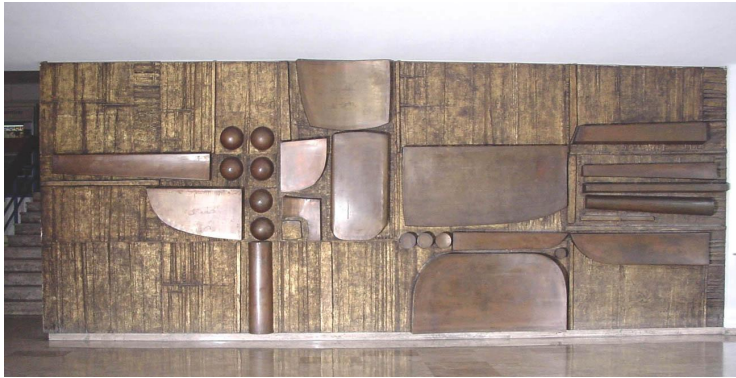
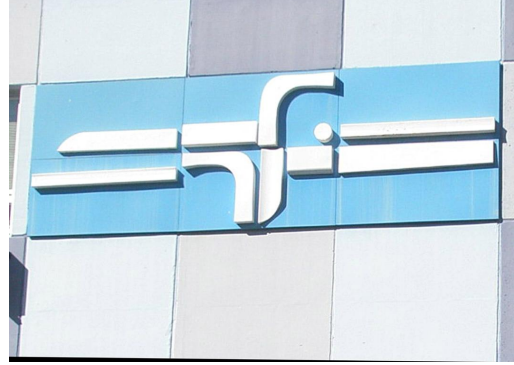
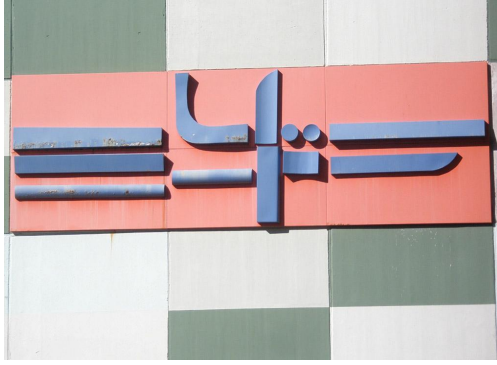
300 x 600 cm.

Hormigón y cobre

1969

Calle de Francisco Tomás y Valiente, Universidad Autónoma de Cantoblanco, Tres Cantos, Madrid.





40. Escultura

88 x 74 x 68 cm.

Acero inoxidable.

1970

Edificio Salamanca, calle de Claudio Coello nº116, Madrid.

Arquitecto: Gutiérrez Soto.



- 41. Murales (aluminio) y escultura en el interior (acero inoxidable).**
90 x 80 x 60 cm.
1970
Edificio de apartamentos Centro Colón, calle del Marqués de la Ensenada nº14, Madrid.
Arquitectos: Perpiñá e Iglesias.



- 42. Escultura-arquitectura**
600 x 3500 cm.
Hormigón
1971
Albergue de osos pardos, Parque zoológico de Madrid.
Arquitectos: Javier Carvajal en colaboración con Julián Colmenares.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.56; URRUTIA (2003), p.492; V.V.A.A. (2010a), p.215.



43. Relieve

500 x 1000 x 500 cm.

Hormigón (piezas prefabricadas de construcción pintadas de cal).

Fuente

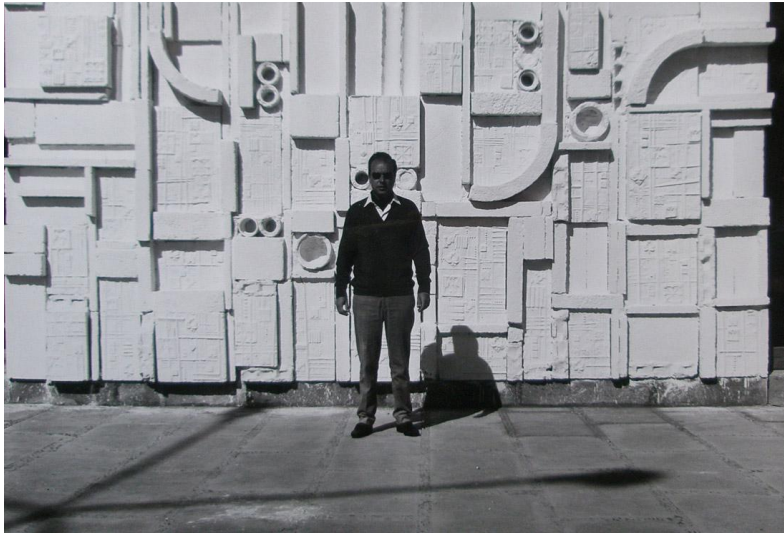
10000 x 15000 x 800 cm.

Hormigón

1972

Feria del Atlántico Las Palmas.

Arquitecto: Fernando Cavestany.



Relieve.



Fuente

44. *La saeta*

500 x 200 x 180 cm.

Bronce

1972

Patrick Lannan Foundation, Palm Beach, Florida.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), pp.64-65; V.V.A.A. (1981a), p.72; V.V.A.A. (1983c), p.37; V.V.A.A. (2010a), p.214.

Filmografía: *Una escultura*. Escuela Oficial de Cine, Madrid, 19



45. *Ariete*

100 x 150 x 150 cm.

Hormigón

1972

Escultura a la entrada de un inmueble en la calle de Don Ramón de la Cruz nº38, Madrid.

Arquitecto: Mariano García Benito.

En 1970 realiza un *Ariete* en bronce patinado, 13 x 80 x 20 cm. (Col. Ruiz Mateos, Madrid) y otro en bronce, 26 x 40 x 34 cm. Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.125; LOGROÑO (1974a), p.23.

Exposición: *José Luis Sánchez. Veinticinco años de oficio de escultor*, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1978; *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, 1981.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.125; V.V.A.A. (1981a), p.84.



46. Escultura

8 módulos de 200 x 200 x 200 cm. suspendidos por cables de acero

Acero inoxidable

1972

Suspendida en el vestíbulo del Banco Credit Lyonnais, Barcelona.

Arquitecto: Fernando Cavestany.

Obra desaparecida.

Bibliografía: δEdificio Bancario Barcelonaö, en *Arquitectura* nº167, Madrid, noviembre 1972, pp.16-18; TRAPIELLO (1976), p.57; V.V.A.A. (1981a), p.73.



47. Tanathos

150 x 200 x 100 cm.

Acero inoxidable

1972

Sede europea de la I. T. T., Bruselas

Obra no localizada.

De esta obra existe una versión en bronce, 20 x 28 x 28 cm., y en piedra de Calatorao, 29 x 37 x 36 cm. Exposición: *José Luis Sánchez*, Musée des Beaux-Arts La Chaux-de-Fonds, del 29 de marzo al 4 de mayo de 1980. Bibliografía: LOGROÑO (1974a), p.69.

Exposición: *José Luis Sánchez. Veinticinco años de oficio de escultor*, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1978. *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril de 1981. *Arte Abstracto Español en la Colección Central Hispano*, Fundación Central Hispano, Madrid, 7 febrero-10 abril 1994; Palacio de la Lonja, Zaragoza, 19 abril-19 mayo 1994; *Colección Santander*, Ciudad Grupo Santander, Boadilla del Monte, Madrid, 2006.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.1; MARÍN-MEDINA (1978b), p.19; V.V.A.A. (1981a), p.71; J. CORREDOR-MATHEOS: δTanathosö, en V.V.A.A. (1997b), p.345; V.V.A.A. (2005), p.373.



48. *Tríptico*

90 x 180 cm.

Aluminio y acero inoxidable

1973

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Exposición: *José Luis Sánchez*, Galería Rayuela, Madrid, 1975. *José Luis Sánchez*, Artcurial, París, marzo 1981. *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, 1981; *La escultura de José Luis Sánchez desde 1952 hasta 1993*, Girarte, Almansa, del 24 de septiembre al 12 de octubre de 1993.

Bibliografía: J. M. AGUILAR: "Comentario a dos exposiciones", *ARA*, nº43, Madrid, 1975, pp.17-18; TRAPIELLO (1976), pp.133-134; V.V.A.A. (1981a), p.103; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.51; RUIZ TRILLEROS (2007), p.57.



49. *Yunque*

100 x 300 x 100 cm.

Hierro

1973

Finca de El Escorial, Madrid (actualmente trasladada a La Moraleja).

Arquitecto: Mariano García Benito.

Colección Antonio Plá.

Existe una versión en piedra de Calatorao y en acero inoxidable, 1973, 49 x 97 x 60 cm.

Bibliografía: LOGROÑO (1974a), p.35.

Exposición: *José Luis Sánchez. Veinticinco años de oficio de escultor*, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1978.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), pp.129-130; V.V.A.A. (1981a), p.73.



50. Prometeo

100 x 200 x 125 cm.

Hierro

1974

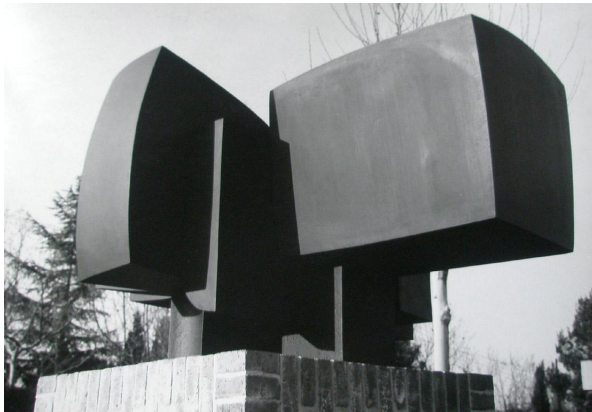
Chalet en la urbanización Casaquemada, Madrid.

Colección Ribeiro, Madrid.

Realiza una *Prometeo*, 1974, mármol de Carrara, 36 x 82 x 50 cm. Bibliografía: LOGROÑO (1974a), p.72.

Exposición: *Exposición de Escultura al aire Libre*, Parque Municipal del Castro, Ayuntamiento de Vigo, del 9 de agosto al 8 de septiembre, 1974; *José Luis Sánchez*, Artcurial, París, marzo 1981. *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, 1981. Bibliografía: LOGROÑO (1974a), p.72.

Bibliografía: Catálogo *Exposición de Escultura al aire Libre*, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, 1974, p.34; TRAPIELLO (1976), p.127; V.V.A.A. (1981a), p.85.



51. Relieve

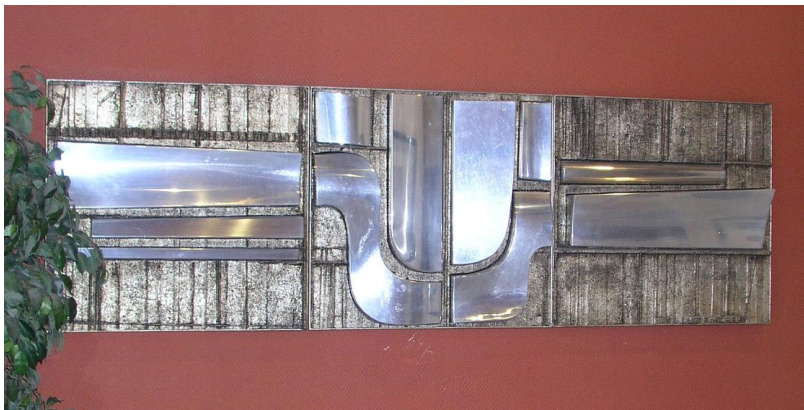
50 x 120 cm.

Hormigón y aluminio

1974

Interior de un edificio de viviendas en la calle Sor Ángela de la Cruz nº2, Madrid.

Arquitecto: Luis Gutiérrez Soto.



52. Relieve

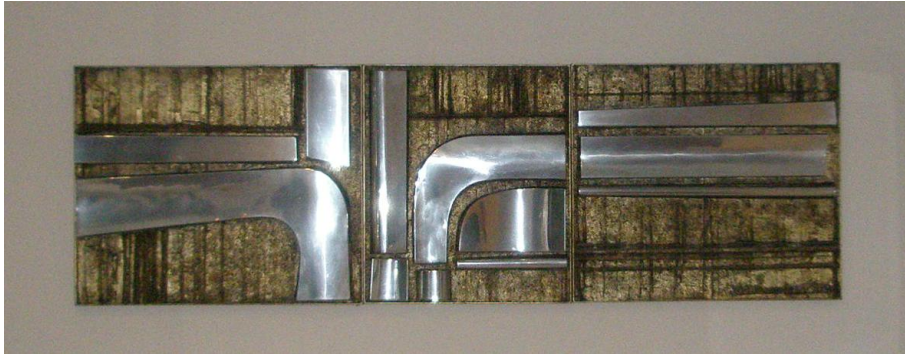
50 x 130 cm.

Hormigón y aluminio

1974

Interior de un edificio de oficinas en el paseo de la Castellana nº135, Madrid.

Arquitecto: Luis Gutiérrez Soto.



53. Escultura

100 x 150 x 90 cm.

Acero inoxidable

Mural

350 x 500 cm.

Aluminio

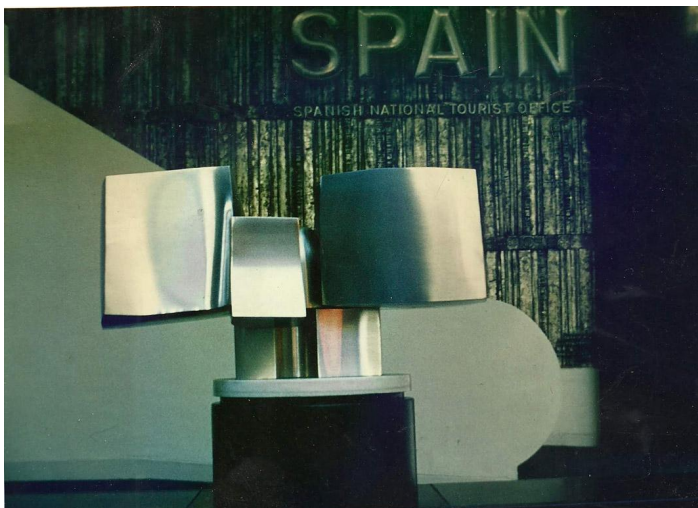
1974

Oficina de Turismo Español, Nueva York.

Arquitecto: Ignacio Gárate.

Obra sin confirmar su existencia.

Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.74.



54. Relieve

1974

140 x 140 cm.

Chapa de hierro

En la quinta planta de la sede del antiguo Banco Industrial de León, Banco Central de Fomento y posteriormente Banco Central Hispano (actualmente Banca privada Barclays), calle de Serrano nº38, Madrid.

Arquitectos: J. Carvajal, J. de Colmenares y L. Gay.

En la misma planta se encuentra la escultura *Duna*, bronce, de 16 x 42 x 22 cm., 1978

Exposición: *José Luis Sánchez*, Artcurial, París, marzo 1981; *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril de 1981.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), p.146; V.V.A.A. (1981a), p.103.



55. Escultura

170 x 330 x 120 cm.

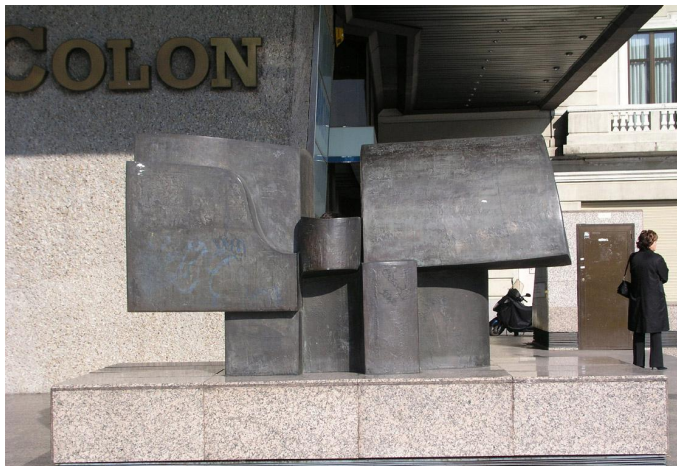
Bronce

1975

Torres de Colón, en la plaza de Colón, Madrid.

Arquitecto: Antonio Lamela.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), pp.144-145; V.V.A.A. (1981a), p.74; V.V.A.A. (1983c), p.32; MOLINS (1998), p.35; RUIZ TRILLEROS (2007), p.70; V.V.A.A. (2010a), p.216.



56. Escultura

550 x 200 x 200 cm.

Acero inoxidable

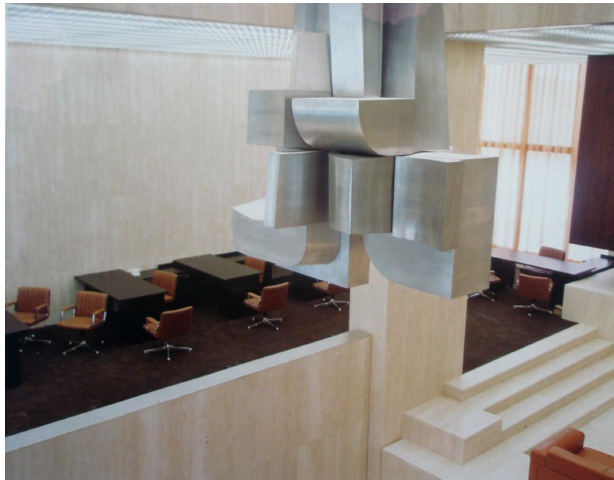
1975

Suspendida en el interior de la sede del antiguo Banco Industrial de León, luego Banco Central de Fomento y posteriormente Banco Central Hispano (actualmente la tienda Max Mara), calle de Serrano, nº38, Madrid.

Arquitectos: J. Carvajal, J. de Colmenares y L. Gay.

Obra destruida.

Bibliografía: Banco Industrial de León, *Temas de arquitectura y urbanismo*, nº198, Madrid, 1975, pp.31-49; Cfr. El tema central de este espacio lo constituye una escultura de José Luis Sánchez realizada en aluminio y colgada del forjado de planta primera, p.31; TRAPIELLO (1976), pp.66-67; V.V.A.A. (1981a), p.75.



57. Relieves

300 x 1700 cm.

Hierro

1975

En la fachada del hotel Villa de Bilbao (actualmente hotel NH) en la Gran Vía nº87, Bilbao.

Arquitecto: Álvaro Líbano.

Obra desaparecida.

Bibliografía: V.V. A.A. (1998b), pp.232-333.



Estado original.

58. *Germinal*

140 x 250 x 135 cm.

Bronce

1975

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Realiza, con ligeras modificaciones, *Germinal*, 56 x 96 x 73, bronce. Exposición: *Nueve de Nuevo*, Ballesol Príncipe de Vergara, Madrid, noviembre 2003. Bibliografía: GIRONÉS (2003), p.54.

Bibliografía: RUIZ TRILLEROS (2007), p.47.



59. *Puertas*

200 x 100 cm.

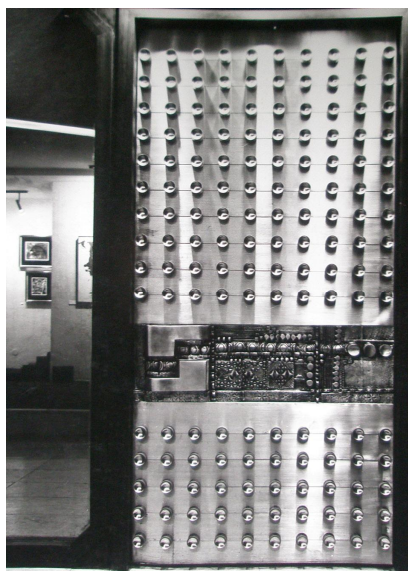
Aluminio y acero inoxidable

1976

Galería Skira, Madrid

Obra desaparecida.

Bibliografía: AREÁN (1972a), pp.309-310.



60. Dos relieves

250 x 50 x 300 cm. cada uno

Puertas

250 x 200 cm

Hormigón metalizado

1976

Exterior del antiguo Banco Industrial de León (actualmente Caja España), plaza de Santo Domingo, León.

Arquitecto: Javier Carvajal.

Puertas desaparecidas.



Estado original.



Estado actual.

61. Relieve

300x 350 cm.

Aluminio

1976

Banco Luso-Español, Gran Vía nº61, Bilbao.

Bibliografía: DE BARAÑANO (2000) (dir.), p.203.



62. Winter

120 x 250 x 95 cm.

Bronce

1976

Escultura para la entrada del jardín de la residencia Winter Bâle, Basilea.

De esta obra existe una versión de *Winter* en mármol de Carrara, 32 x 53 x 23 cm. Exposición: *José Luis Sánchez*, Artcurial, París abril 1978; *José Luis Sánchez*, Musée des Beaux-Arts La Chaux-de-Fonds, del 29 de marzo al 4 de mayo de 1980. Y realiza un múltiple en bronce dorado, 20 x 28 x 28 cm. Bibliografía: V.V.A.A. (1997b) p.345.

Exposición: *José Luis Sánchez. Veinticinco años de oficio de escultor*, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1978; *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril de 1981.

Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.76.



63. Relieve

350 x 400 cm.

Mármol travertino y aluminio

1977

En el interior del Banco Zaragozano para la inmobiliaria Banzano (actualmente Barclays), paseo de la Castellana nº89, sede del Banco Zaragozano en Madrid.

Arquitecto: José Luis Arias Gil.

Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.65.



64. Niké

200 x 100 cm.

Hormigón

1977

Sucursal de la Caja BBK (anteriormente Caja Municipal de Ahorros de Bilbao), calle de Sor Ángela de la Cruz nº7, Madrid.

Arquitecto: Jorge Tersse.

En 1978 realiza un múltiple de *Niké*, bronce, 17 x 42 x 17 cm. Exposición: *Exposición José Luis Sánchez*, Artcurial, París, abril de 1978. Bibliografía: *Exposición José Luis Sánchez*, Artcurial, París, 1978, p.16.



65. *Mazinger*

225 x 160 x 135 cm.

Mármol de Carrara

1978

Banco Nacional de París BNP (actualmente Banco Internacional de Comercio), Madrid.

Arquitecto: Antonio Lamela.

Obra almacenada.

En 1978 realiza un múltiple de *Mazinger*, bronce pulido, 20 x 15 x 12 cm. Exposición: *José Luis Sánchez*, Musée des Beaux-Arts La Chaux-de-Fonds, del 29 de marzo al 4 de mayo de 1980.

Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.77; V.V.A.A. (1983b), p.9; V.V.A.A. (1983c), p.35; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986a), p.65; VALLIER (1993), p.53; MOLINS (1998), p.40; V.V.A.A. (2010a), p.218.



66. *Océana*

500 x 500 cm.

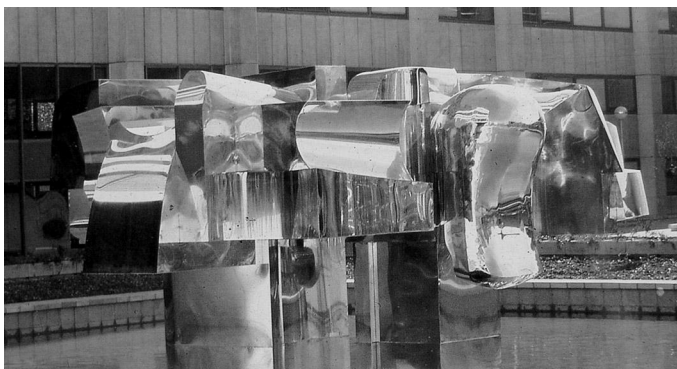
Acero inoxidable

1978

En una de las sedes del Ministerio de Economía y Hacienda (actualmente Ministerio de Industria y Comercio), paseo de la Castellana nº162, Madrid.

Arquitectos: Antonio Perpiñá y Luis Iglesias.

Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.78; COLLADO (1981); SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986a), pp.34-35; CAMÍN (1990), p.44; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.30; VALLIER (1993), p.53; MOLINS (1998), p.47; RUIZ TRILLEROS (2007), p.70; V.V.A.A. (2010a), p.217.



Estado original.



Estado actual.

67. Relieve

100 x 250 cm.

Hormigón plateado y acero inoxidable

1979

Interior de un edificio de oficinas y viviendas, calle del Príncipe de Vergara nº112, Madrid.

Arquitecto: Gutiérrez Soto.



68. Relieve

200 x 200 cm.

Hormigón y aluminio

1979

Ciudad del Banco Santander, Boadilla del Monte, Madrid.



69. Puertas

305x 840x 400 cm.

Acero inoxidable

1980

Sede de la Caja de Ahorros de Madrid (actualmente Sociedad Altadis), calle de Eloy Gonzalo nº10, Madrid.

Arquitecto: José Serrano Suñer.

Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.78; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986a), p.66; CAMÍN (1990), p.45; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.32; VALLIER (1993), p.54; MOLINS (1998), pp. 42-43; MONTE SACRISTÁN (2004), p.115; RUIZ TRILLEROS (2007), p.69; V.V.A.A. (2010a), pp.220-221.



70. Eolo

305 x 840 x 40 cm.

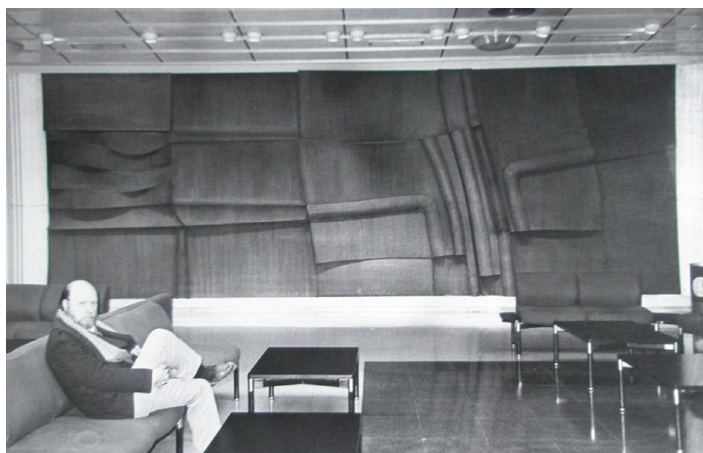
Acero corten

1980

Terminal 1, Aeropuerto de Barajas, Madrid.

Propiedad: Fundación AENA.

Bibliografía: JIMÉNEZ (1982), p.9; MOLINS (1998), pp.44-45; Catálogo *Colección de Arte Contemporáneo*, Aena Aeropuertos Españoles y Navegación Aérea, Madrid, 1992, p.125. Cfr. Aparece con el título *Composición*, chapa y hierro fundido; Catálogo *Colección de Arte Contemporáneo*, Aena Aeropuertos Españoles y Navegación Aérea, Madrid, 1995, pp.224-225; MONGE (2000), Madrid; V.V.A.A. (2010a), pp.222-223.



Estado original.



Estado actual.

71. Pórtico

300 x 250 x 82 cm.

Acero corten

1980

Rotonda en Albacete.

Propiedad: Caja de Ahorros de Albacete.

Exposición: *José Luis Sánchez. Casi treinta años de oficio de escultor*, Palacio de Cristal del Parque del Retiro, Madrid, marzo-abril de 1981.

Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.99. Maqueta. Portada de la revista *Cultural Albacete*, nº6, 30-10-2005 al 31-1-2006.



72. Shark

60 x 50 x 20 cm.

Bronce

1982

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Exposición: *Arte y Arquitectura*, Museo de Arte de Pori, Finlandia, del 21 abril al 25 mayo de 1983; *José Luis Sánchez*, Artcurial, París, del 21 septiembre al 29 octubre de 1983; *Veinticinco años de arte contemporáneo en la Sala Luzán*, Sala Luzán, Zaragoza, del 11 diciembre de 1987 al 15 de enero de 1988; *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998; *Exposición Escultura española contemporánea*, Sala de Exposiciones, Centro de Arte Palacio Almudí, Murcia, del 16 marzo al 10 mayo de 2005; *Rafael Canogar, Amadeo Gabino, José Luis*

Sanchez, Galería Fermín Echaurre, Pamplona, noviembre-diciembre 2007; José Luis Sánchez. *Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real, del 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: V.V.A.A. (1985b), p.198; Catálogo *Veinticinco años de arte contemporáneo en la Sala Luzán*, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1988, p.117; V.V.A.A. (1993), p.56; MOLINS (1998), p.65; MARÍN-MEDINA (2005a), p.51; RUIZ TRILLEROS (2007), p.51; V.V.A.A. (2010a), p.100.



73. Zenón

120 x 190 x 90 cm.

Acero corten

1983

Estuvo expuesta en el M.E.A.C., posteriormente en el depósito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y actualmente expuesta en el Museo de Escultura al Aire Libre de Leganés.

Propiedad: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Exposición: *El Arte en la Arquitectura*, Palacio de Charlottenborg, Copenhague, 1983. *Arte y Arquitectura*, Museo de Arte de Pori, Finlandia, del 21 abril al 25 mayo de 1983; José Luis Sánchez, Artcurial, París, del 21 septiembre del 21 septiembre al 29 octubre de 1983; José Luis Sánchez. *Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998.

Bibliografía: MOLINS (1998), p.55; ALFONSO (1999), p.2; MARÍN-MEDINA (2005b), p.60. *Museo de Escultura. Una gran colección en plena calle*, ABC, Madrid, 5-9-2008, pp.10-18; V.V.A.A. (2010a), p.153.

<http://www.leganes.org/arteenlacalle.htm><http://www.minotaurodigital.net/textos.asp.htm>



74. *Aralar*

220 x 245 cm.

Acero corten

1983

Vivienda de A. García Obregón, Costa de los Pinos, Palma de Mallorca.

Arquitecto: Antonio García Obregón.

Exposición: *Arte y Arquitectura*, Museo de Arte de Pori, Finlandia, del 21 abril al 25 mayo de 1983; *José Luis Sánchez*, Artcurial, París, del 21 septiembre al 29 octubre de 1983. *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998.

Bibliografía: MOLINS (1998), p.67; V.V.A.A. (2010a), p.148.



75. *Adobe*

30 x 70 x 50 cm.

Bronce

1983

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Exposición: *José Luis Sánchez*, Galería Rayuela, Madrid, marzo 1983; *José Luis Sánchez*, Santa Clara, Zamora, del 15 de diciembre de 1994 al 15 de enero de 1995; *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, del 3 de marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: CAMÍN (1990), p. 17; SANCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.39; GAMONEDA (1994), p.15; MOLINS (1998), p.59; RUIZ TRILLEROS (2007), pp.52-53; V.V.A.A. (2010a), p.151.



76. Pandora

25 x 50 x 38 cm.

Bronce

1983

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Exposición: *José Luis Sánchez*, 12 Bienal Ciudad de Zamora, Santa Clara, Zamora, del 15 de diciembre de 1994 al 15 de enero de 1995; *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998; *Escultura española contemporánea*, Sala de Exposiciones, Centro de Arte Palacio Almuñí, Murcia, del 16 de marzo al 10 mayo de 2005; *José Luis Sánchez*, Ecoparque de Trasmiera, Arnúero, del 8 de septiembre al 1 d octubre de 2006; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, del 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: CAMÍN (1990), p.16; GAMONEDA (1994), p.17; MOLINS (1998), p.57; MARÍN-MEDINA (2005a), p.50; N. SOTO GUTIÉRREZ: *Observatorio del Arte*, Ayuntamiento de Arnúero, Arnúero. 2006, p.43; RUIZ TRILLEROS (2007), pp.44-45; V.V.A.A. (2010a), p.150.



77. Escultura

300 x 90 x 90 cm.

Bronce

1984

Hospital del Auxilio Mutuo de la Sociedad Española de Auxilio Mutuo de la Sociedad Española y Beneficencia, San Juan, Puerto Rico.

Bibliografía: <http://www.esculturaurbana.iespana.es/paginas/sanj007.htm>. Aparece recogida con el título *Honrando al emigrante español*.



78. Escultura

100 x 150 cm.

Bronce

1985

Puerta

200 x 100 m.

Bronce

Finca Escozoneras, Monte del Pilar, Pozuelo de Alarcón, Madrid.

Arquitecto: Javier Carvajal.



79. Pórtico de La Mancha

117 x 119 cm.

Acero inoxidable y aluminio

1986

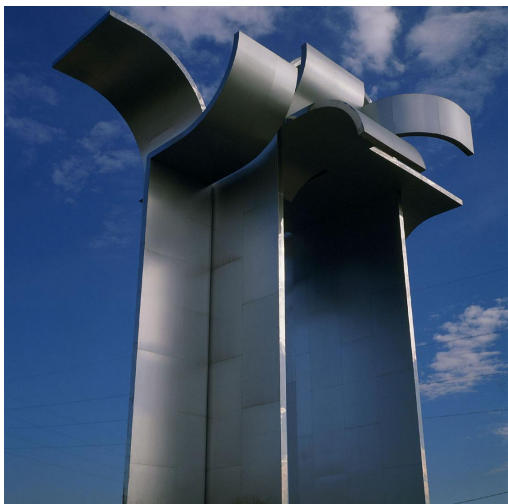
Campus de la Universidad de La Mancha, Albacete.

Arquitecto: Antonio Escario.

Bibliografía: F. LÓPEZ: 'Pórtico de La Mancha', *La Verdad*, Albacete, 8-12-1985; J. L. SANCHEZ FERNÁNDEZ (1986a), pp.46 y 67 (maqueta); CAMÍN (1990), p.50; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.29; VALLIER (1993), p.58; MOLINS (1998), p.36; Portada del libro *Albacete*, Diputación de Albacete, Lunwerg, Barcelona, 2002; Portada de la revista *Cultural Albacete* n°8, 23 agosto 2006 al 31 diciembre 2006; RUIZ TRILLEROS (2007), p.71; V.V.A.A. (2010a), p.219.

http://www.dipualba.es/Patrimonio/escultura/j_l_sanchez/j_l_sanchez_e3.htm

<http://www.esculturaurbana.iespana.es/paginas/sanj003.htm>



Estado original.



Estado actual.

80. *Friso del Cordón*

180 x 9000 cm.

Hormigón

1986

Claustro/patio de operaciones de la Casa del Cordón de Burgos, sede de la Caja de Ahorros Municipal de Burgos.

Arquitecto: F. Moreno Barberá.

Bibliografía: A.C. IBÁÑEZ PÉREZ: *Historia de la Casa del Cordón de Burgos*, Caja de Ahorros Municipal de Burgos, Burgos, 1987; CAMÍN (1990), p.49; GAMONEDA (1994), p.28.



Detalle.

81. *Marea Roja*

500 x 1400 x 500 cm.

Acero lacado

1988

Autovía de Sama de Langreo, Asturias.

Bibliografía: Catálogo *José Luis Sánchez*, Principado de Asturias, Museo Barjola, Gijón, 1990, p.51; SANCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.31; MOLINS (1998), p.38; CH. R. òSánchez hace una escultura para la autovía del Nalón, 25-3-1988; V.V.A.A. (2010a), p.226.

<http://www.esculturaurbana.iespana.es/paginas/sanj001.htm>



82. *Mikado*

100 x 100 x 350 cm.

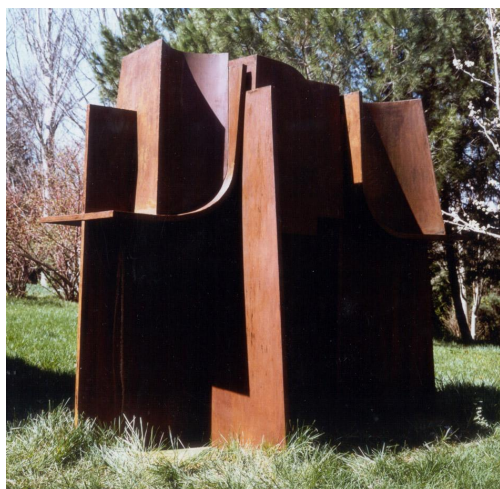
Acero corten

1988

Estación Terminal de Santa Justa del AVE, Sevilla.

Bibliografía: CAMÍN (1990), p.52; SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a), p.28; VALLIER (1993), p.59; MOLINS (1998), p.39. V.V.A.A. (2010a), p.227;

<http://www.renfe.es/escultura/autores/sanchez.htm> òEs una pieza en hierro que hace alusión en sus volúmenes a los ropajes con los que esta clase de soberanos japoneses se invisten, p.1; http://www.renfe.es/escultura/images/obras/mikado_3.jpg



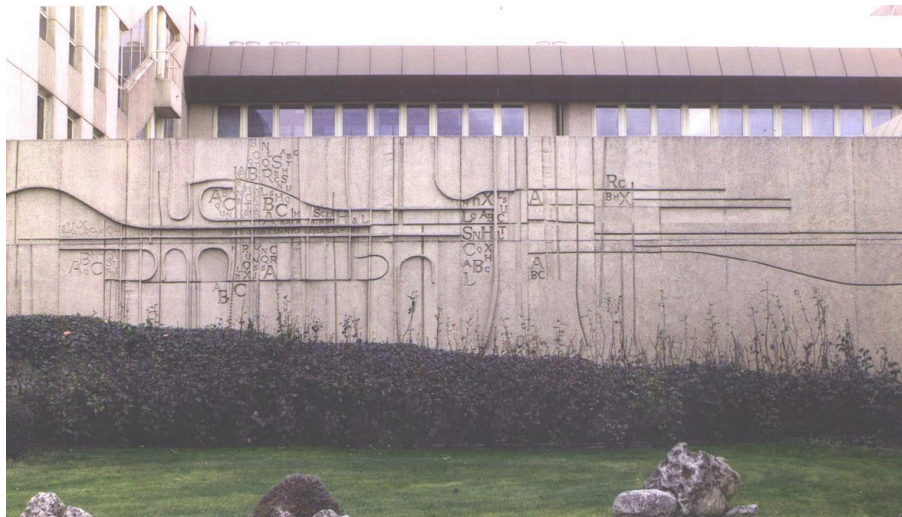
Estado original.



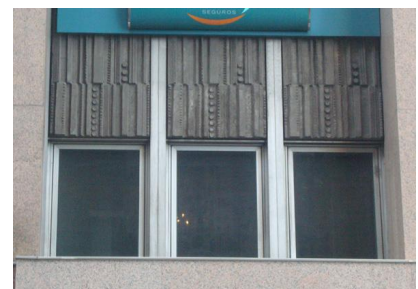
Estado actual.

83. **Homenaje a Gutenberg**
 500 x 22.500 cm.
 Hormigón
 1988
 Prensa Española, Autopista de Barajas, Madrid.
 Arquitectos: Anasagasti y Fernando Barandiarán.

Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), p.225.



84. **Seis relieves**
 100 x 1000 cm. cada uno
 Hormigón metalizado
 1988
 Fachada del edificio de Caja España (antigua Caja de Ahorros Municipal de León. Complejo Santo Domingo), calle de Ordoño II, León.
 Arquitecto: Felix Compadre.



Detalle.

85. Mural

2000 x 300 cm.

Hormigón

1988

Diputación Provincial de Albacete.

Arquitectos: Manuel Pedro Sánchez y Antonio Peiró.

Bibliografía: http://www.dipualba.es/Patrimonio/escultura/j_l_sanchez/j_l_sanchez_el.htm



Puerta

150 x 250 cm.

Acero corten

1988

Salón de Conferencias de la Diputación Provincial de Albacete.

Bibliografía: http://www.dipualba.es/Patrimonio/escultura/j_l_sanchez/images/v138b.jpg



86. *Homenaje al Dr. Marañón*

150 x 200 x 100 cm.

Hormigón

1989

Hospital Gregorio Marañón, calle de Maiquez cv calle de O'Donnell, Madrid.

Arquitecto: Javier Carvajal

Propiedad: Ayuntamiento de Madrid.

Bibliografía: MOLINS (1998), 1998, p.34; MONTE SACRISTÁN (2004), p.213; V.V.A.A. (2010a), p.230; GOSÁLVEZ (2011), p.8.



Estado original.



Estado actual.

87. *Laocoonte*

250 x 505 x 50 cm.

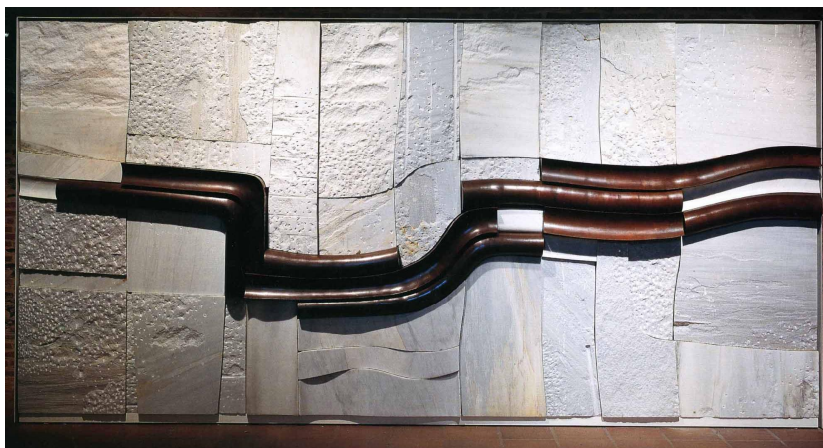
Mármol de Macael y latón oxidado.

1989

Colección Serra en Es Baluard, plaza Porta Santa Catalina nº10, Palma de Mallorca.

Exposición: *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998.

Bibliografía: MOLINS (1998), pp.82-83; M. TUR: *Esculturas a la Vall de Sóller*, Promomallorca, Palma de Mallorca, 2003, p.109; V.V.A.A. (2010a), pp.104-105.



88. Puerta

250 x 130 cm.

Bronce

1989

Hotel Quindós, Gran Vía de San Marcos nº38, León.

Ahora ha quedado configurada como relieve la fachada de dicho hotel.

Bibliografía: E. OTERO: *León. Escultura urbana*, Concejalía de Educación y Cultura y Ayuntamiento de León, León, 2007, pp.39-40.



89. Relieve

180 x 500 x 500 cm.

Latón

1989

Caja Rural de Ahorros, Valladolid

Obra sin comprobar su existencia.

Bibliografía: CAMÍN (1990), p.47; MOLINS (1998), p.48.



90. *Olid*

80 x 108 x 50 cm.

Bronce

2004

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

En 1990 realiza un múltiple de 200 ejemplares, en bronce patinado, de 18 x 22 x 13 cm., titulándola *Olidiana*. VALLIER (1993), pp.34-39.

Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: CAMÍN (1990), p.25; RUIZ TRILLEROS (2007), pp.40-41; V.V.A.A. (2010a), p.95.



91. *Duna*

120 x 50 x 25 cm.

Bronce

1990

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

En 1978 realiza una *Duna*, bronce, 16 x 42 x 22 cm. Exposición: *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998. Bibliografía: V.V.A.A. (1981a), p.33.

Exposición: *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998. *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: CAMÍN (1990), p.24; V.V.A.A. (1993), p.59; MOLINS (1998), p.85; MONGE (2005), p.16; RUIZ TRILLEROS (2007), p.55; V.V.A.A. (2010a), p.108; ROMERO (2010), pp.145-149.



92. *Damocles*

450 x 170 x 170 cm.

Hierro cromado

1990

Propiedad: Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Oviedo.

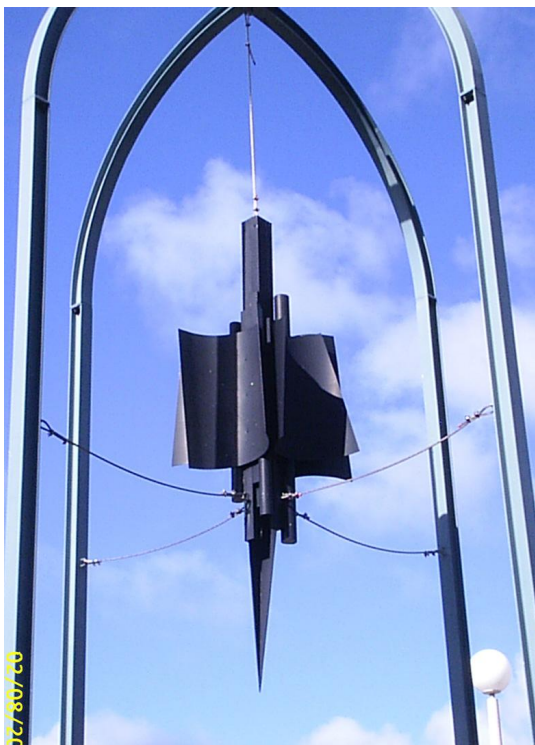
Parque Escultórico de San Antonio, Candás, Asturias.

Bibliografía: CAMÍN (1990), p.26; MOLINS (1998), p.37; V.V.A.A. (2010a), p.224.

<http://www.esculturaurbana.iespana.es/paginas/sanj002.htm>

<http://www.arrakis.es/ajimez/textos/ramon3.htm>

<http://www.vivirasturias.com/texto/ficha/centro-de-escultura-de-candas.htm>



93. *Icaria*

800 x 200 x 300 cm.

Acero

1991

Interior del Hospital Universitario de Getafe, Madrid.

Arquitectos: José Luis López-Fando, Luis Fernández Inglada, Fernando Florez Plaza, Bernardo García Tapia.

Bibliografía: MOLINS (1998), p.49; J. SÁNCHEZ DEL MORAL: «Un hospital de referencia para el sur de la Comunidad de Madrid», 21-12-2002, *ABC*, Madrid, p.12; V.V.A.A. (2010a), p.232.



94. *Rea*

185 x 120 x 600 cm.

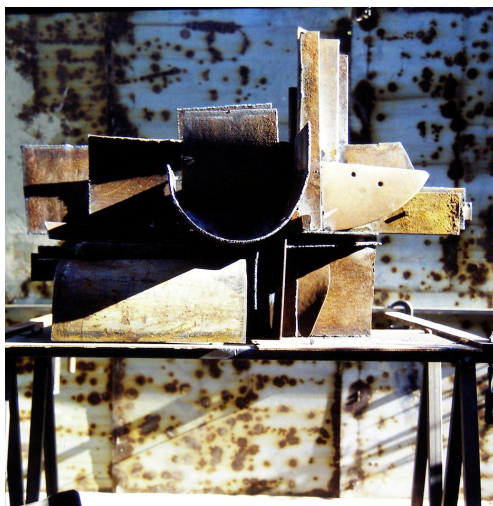
Hierro

1992

En el patio de la actual Dirección General de Medio Ambiente de la Comunidad de Madrid, Ronda de Atocha nº17, Madrid.

Exposición: *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998.

Bibliografía: MOLINS (1998), p.89.



95. Fuente

400 x 400 x 400 cm.

Acero inoxidable

1992

Glorieta de Alberti, polígono industrial de Almansa.

Propiedad: Ayuntamiento de Almansa.

Bibliografía: Catálogo *La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993*, Girarte, Almansa, 1993, p.83



96. *Cubo suspendido*

200 x 200 x 200 cm.

Acero inoxidable y latón

1992

Centro sanitario del Mar Báltico, Barrio de Hortaleza, Madrid.



97. Relieve sobre el descubrimiento de América

600 x 2000 cm.

Hormigón

Paloma (fuente)

300 x 300 cm.

Bronce

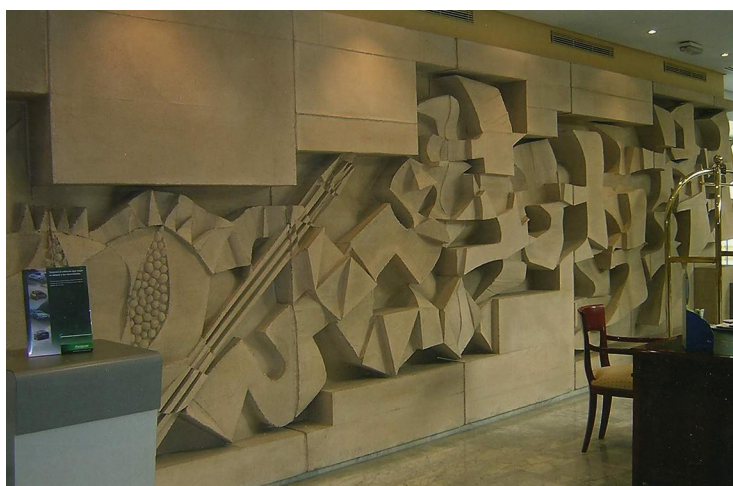
Partiendo de la maqueta de *Paloma* realiza un múltiple en bronce dorado.
1992

En el interior y el exterior, respectivamente, del hotel Príncipe de Asturias (actualmente hotel Barceló Renacimiento), Isla de la Cartuja, Sevilla.

Arquitecto: Javier Carvajal, en colaboración con Francisco Fariña.



Paloma.



Detalle del relieve.

98. Relieve

300 x 300 x 30 cm.

Acero corten

1994

Fachada principal de la sede Consejo Económico y Social, Plaza de San Juan, en la calle de Huertas nº73, Madrid.

Arquitecto: José Antonio Galea.

Propiedad: Ayuntamiento de Madrid.

Portada de la *Memoria de actividades* del Consejo Económico y Social de 1995, Madrid, 1996.

Bibliografía: MOLINS (1998), p.41; MONTE SACRISTÁN (2004), p.274; V.V.A.A. (2010a), p.228.



99. **Ícaro**
 425 x 175 x 175 cm.
 Acero corten
 1997
 Propiedad del Ayuntamiento de Leganés.

Exposición: *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998.

Bibliografía: MOLINS (1998), p.57; PAREDES (1998b); CABAÑAS BRAVO (2001) (coord.), pp.484-485; ARENCIBIA BETANCORT (2001), pp.52-53; MARÍN-MEDINA (2005b), pp.58-59; òMuseo de Escultura. Una gran colección en plena calleö, *ABC*, Madrid, 5-9-2008, pp.10-18; V.V.A.A. (2010a), p.235.

<http://www.leganes.org/arteenlacalle.htm>



100. Puertas Homenaje a Pedro de Ribera

312 x 200 cm.

Acero corten y bronce

1998

Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, en el centro cultural Conde Duque nº9-11.
Están expuestas al final de la Sala de las Columnas.

Exposición: *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998.

Bibliografía: MOLINS (1998), p.107; V.V.A.A. (2001); V.V.A.A. (2010a), p.233.

<http://www.munimadrid.es/Principal/monograficos/condeduque-web.htm>



101. Gran Tríptico

220 x 500 cm.

Acero corten y hierro

1998

En el exterior del Museo Es Baluard, plaza Porta de Santa Catalina nº10, Palma de Mallorca.

Exposición: *José Luis Sánchez. Referencias*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998.

Bibliografía: MOLINS (1998), pp.104-105; òPaleta de impresionesö, *Última Hora*, 1-2-2004, p.12.

<http://www.mallorcawebsite.com/htmls/esbaluard.htm>



102. *La paz aupada*

850 x 500 x 400 cm.

Acero corten

1999

En la glorieta de Los Rosales, Almansa (Albacete).

Realizó una versión para París, expuesta en Artcurial en su exposición de 2001, Colección Fakhoury, Niza.

Bibliografía: MONGE (2005), p.18; RUIZ TRILLEROS (2007), p.61; V.V.A.A. (2010a), p.237.

<http://www.esculturaurbana.iespana.es/paginas/sanj004.htm>

<http://www.terra.es/personal7/vtalmansa/Almansa-ciudad.htm>



103. *Mural*

400 x 2300 x 200 cm.

Hormigón

Siete torsos (tres femeninos y cinco masculinos)

150, 150, 150, 190, 170, 170, 150 cm. de altura

Bronce

2001

Monumento a los Mártires, Abidjan, Costa del Marfil

Arquitecto: Fakhouri.

Obras sin comprobar su existencia.

Bibliografía : M. DA TRINIDADE : òInauguration du Mémorial des Martyrsö, *Fraternité Martin*, Abidjan, 25-6-2002, pp.2-3; F. DIBY BONY: òLe monument des Martyrs inauguréö, *Le jour*, Abidjan, 25-6-2002; J. J. SIBIET: òInauguration du monument aux Martyrsö, *L'Inter*, Abidjan, 25-6-2002; J-C. KONDO: òLe Mémorial des Martyrs inauguréö, *L'Aurore*, Abidjan, 27-6-2002, p.4.



Maqueta.

104. Magerit

80 x 90 cm.

Bronce

2002

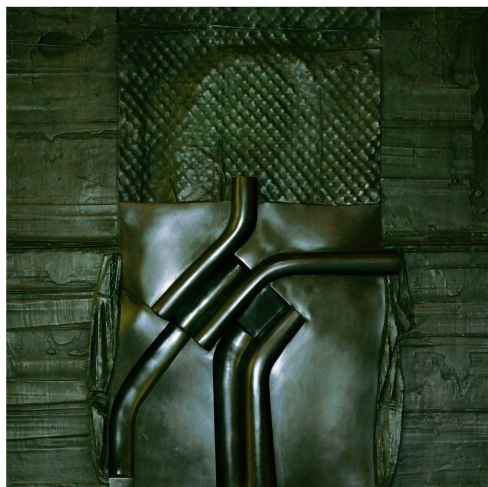
Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Realiza en 2001 una placa-relieve de 100 x 80 cm., en bronce, donada por la Fundación CEIM a la ciudad de Madrid. Está colocada en el exterior del Museo de la Ciudad de Madrid, en la Calle Príncipe de Vergara nº140, Madrid.

Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: RUIZ TRILLEROS (2007), p.122.

<http://www.ceim.es/scripts/plantillaFundacion.asp?cod=3733>



105. Tres esculturas

400 x 400 x 400 cm. cada una

Acero corten y acero inoxidable

2002

Rotondas de La Moraleja, Madrid. Y el logo del centro comercial de La Moraleja.



106. *Ónfalos*

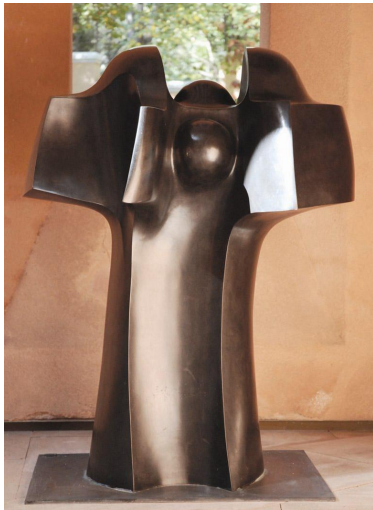
124 x 94 x 80 cm.

Bronce

2003

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Bibliografía: RUIZ TRILLEROS (2007), p.37.



107. *Almansa*

320 x 140 x 110 cm.

Bronce

2004

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Exposición: *Un espacio para la escultura. José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa*, Ayuntamiento de Almansa, Almansa, 2007; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: MONGE (2005), p.17; RUIZ TRILLEROS (2007), pp.30-31; V.V.A.A. (2010a), p.111.



108. *Arbolé*

300 x 240 x 90 cm.

Bronce

2004

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Existe una reproducción de esta obra, aunque aparece bajo el título *Capitel*, en el Paseo a orillas de la ría de Santurtzi. <http://www.soydesanturtzi.com/san-mto-capitel.jpg>, Y otra en la rotonda en la entrada del Polígono Industrial de Ceutí

Bibliografía: RUIZ TRILLEROS (2007), p.33.



109. *Palenque*

130 x 130 cm.

Bronce

2004

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, del 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: MONGE (2005), pp.16-17; RUIZ TRILLEROS (2007), p.123.



110. Ondas

130 x 125 cm.

Acero corten

2004

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Bibliografía: RUIZ TRILLEROS (2007), p.29.



111. Escultura

300 x 120 x 100 cm.

Acero corten

2004

Oficinas Prosa, La Moraleja, Madrid.

Arquitecto: Antonio García Obregón.



112. *Puerta del Vino*

1000 x 500 x 300 cm.

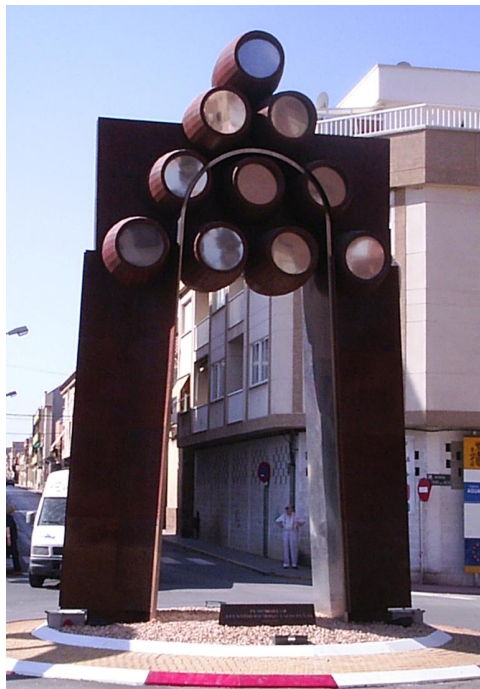
Acero corten y aluminio

2005

Valdepeñas, Ciudad Real.

Incluida en la ruta ornamental del Museo Abierto Rutas de las Esculturas de Valdepeñas.

Bibliografía: A. V.: ðEl autor de la Puerta del Vino asiste a la Inauguración de su obrað, *La Tribuna de Ciudad Real*, Valdepeñas, 2-9-2005; V.V.A.A. (2010a), p.212.



113. *Pórtico*

100 x 100 cm.

Madera y acero corten

2005

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Bibliografía: RUIZ TRILLEROS (2007), p.49.



114. Bomarzo

100 x 67 cm.

Mármol y acero corten,

2005

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, del 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: RUIZ TRILLEROS (2007), p.39; V.V.A.A. (2010a), p.127.



115. Eros

77 x 127 x 80 cm.

Bronce

2005

Colección de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa.

En 1974 realiza *Eros* en bronce pulido, 31 x 61 x 42 cm., un múltiple de 100 ejemplares que edita IARA para Artcurial, París. Exposición: *José Luis Sánchez*, Musée des Beaux-Arts La Chaux-de-Fonds, del 29 marzo al 4 de mayo de 1980. Bibliografía: PRIETO-BARRAL (1978), p.3; LOGROÑO (1974a), p.17.

Exposición: *José Luis Sánchez. Veinticinco años de oficio de escultor*, Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1978; *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, del 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: TRAPIELLO (1976), pp.150-151; V.V.A.A. (1981a), p.85; RUIZ TRILLEROS (2007), p.27; V.V.A.A. (2010a), p.89.



116. *La Flama*

300 x 1700 x 350 cm.

Hierro lacado

2006

Plazuela de acceso a la Biblioteca Municipal, calle de Travesía de la Doctora, Ayuntamiento de Navalcarnero, Madrid.

Arquitecto: Miguel de Oriol e Ybarra.

Bibliografía: MONGE (2008), pp.9-18; V.V.A.A. (2010a), pp.241-243.

http://www.turismo-navalcarnero.com/web/quer_ver/museo_aire_libre.htm

<http://www.esculturaurbana.iespana.es/paginas/sanji005.htm>



117. *Fuente*

300 x 800 x 300 cm.

Acero corten

2006

Vivienda de A.García Obregón, Costa de los Pinos, Palma de Mallorca.

Arquitecto: Antonio García Obregón.



118. Puertas de la Fundación Albéniz

500 x 200 x 40 cm.

Acero inoxidable y corten

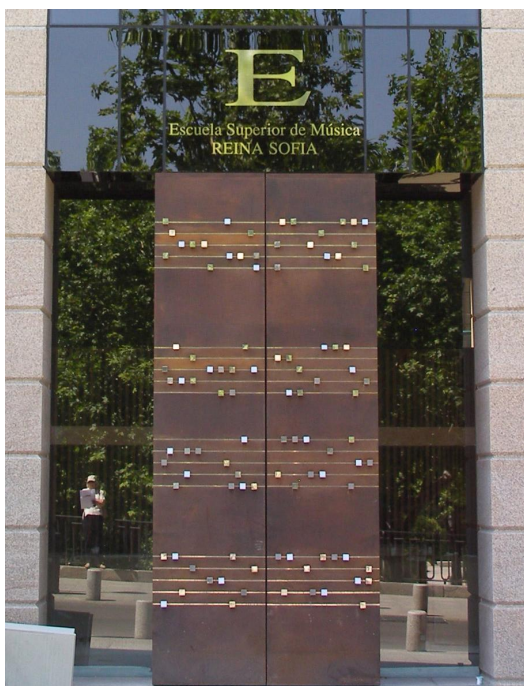
2007

Fundación Albéniz. Escuela de Música Reina Sofía, plaza de los Ramales, Madrid.

Arquitecto: Miguel de Oriol e Ybarra.

Bibliografía: R. FRAGUAS: "Nuevo vivero para el talento musical", *El País*, 18-12-2005, Madrid, p.12; S. GAVIÑA: "Doña Sofía inaugura la nueva sede de la Fundación Albéniz, en el corazón de Madrid", *ABC*, 18-9-2008, Madrid; C. D. CARRÓN: "La Escuela Reina Sofía ya tiene sede", *La Razón*, Madrid, 12-11-2008, p.61; L. RAMOS: "El Año Albéniz marca la puesta de largo de la nueva Escuela Reina Sofía", *El diario montañés*, Santander, 18-9-2008; DE ORIOL E YBARRA (2009), pp.6-12; V.V.A.A. (2010a), pp.245-247.

<http://www.esculturaurbana.iespana.es/paginas/sanj006.htm>



119. Barataria

330 x 265 x 75 cm.

Acero corten

2007

Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real. Pendiente de ubicación definitiva.

Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, del 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), p.303.



120. *Clavileño*

340 x 243 x 110 cm.

Acero corten

2007

Propiedad: Junta Comunidades Castilla-La Mancha.

Rotonda de Grecia, Toledo

Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, del 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: V.V.A.A. (2009c), p.15; V.V.A.A. (2010a), p.307.



121. *Ontur*

277 x 225 x 139 cm.

Acero corten

2008

Propiedad: Junta Comunidades Castilla-La Mancha.

Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real.

Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, del 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: V.V.A.A. (2009c), p.16; V.V.A.A. (2010a), p.308.



122. *Vandelvira*

375 x 180 x 165 cm.

Acero corten

2008

Propiedad: Junta Comunidades Castilla-La Mancha. Museo Antiguo Convento de La Merced, Ciudad Real. Pendiente de su ubicación definitiva.

Exposición: *José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor*, Museo Antiguo Convento de La Merced, del 3 marzo al 2 mayo de 2010.

Bibliografía: V.V.A.A. (2010a), p.305.



BIBLIOGRAFÍA

ABRIL (1929)

Abril, Manuel: ¿El escultor Angel Ferrant o las tres gracias de la forma?, *Gazeta de les arts*, París, junio, 1929.

AGATOS (1980)

Agatos, Sylvio: ¿Construire. José-Luis Sanchez?, *Culturel*, Génova, 16-4-1980.

AGUIAR (1961)

Aguiar, José: *Breve análisis de la angustia en el arte contemporáneo*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1961.

AGUILAR (1958a)

Aguilar, José Manuel de: *Continuidad en el Arte Sacro*, Cuadernos de Arte, Colección extraordinaria, del Ateneo de Madrid, nº1, Altamira, Madrid, 1958.

AGUILAR (1958b)

Liturgia, pastoral, arte sacro, Movimiento Arte Sacro, Madrid, 1958.

AGUILAR (1963a)

¿José Luis Sánchez, escultor?, *Art d'Eglise*, nº123, Madrid, 1963, pp.311-314.

AGUILAR (1963b)

¿Nuevas imágenes para nuevos templos?, *YA*, Madrid, 1963.

AGUILAR (1964)

¿Síntesis informativa?, *Arte Religioso Actual*, nº1, Madrid, julio 1964.

AGUILAR (1965)

¿Ambientes arquitectónicos para la administración de sacramentos?, *Arte Religioso Actual*, nº5, Madrid, julio 1965.

AGUILAR (1966)

¿La imagen religiosa. Consideraciones para una visión de conjunto?, *Arte Religioso Actual*, nº9, Madrid, 1966, p.18.

AGUILAR (1967a)

Casa de Oración, Movimiento Arte Sacro, Madrid, 1967.

AGUILAR (1967b)

¿Adaptación de los templos a la liturgia renovada?, *Arte Religioso Actual*, nº14, Madrid, 1967, pp.18-19.

AGUILAR (1969)

¿La medalla, obra de arte?, *Arte Religioso Actual*, nº19, Madrid, 1969.

AGUILAR (1973)

¿Desde Goya a Picasso, en la aportación española expuesta en el Museo Vaticano?, *YA*, Madrid, 23-9-1973.

AGUILAR (1977)

Obras de carácter religioso, 1977, en V.V.A.A. (1981a), pp.49-50.

AGUILERA CERNI (1966)

Aguilera Cerni, Vicente: *Panorama del nuevo arte español*, Colección Panoramas XII, Guadarrama, Madrid, 1966.

AGUILERA CERNI (1970)

Iniciación al arte español de la postguerra, Península, Barcelona, 1970.

AGUILÓ y otros (1976)

Aguiló, M^a Paz, y otros: *Bibliografía del arte en España. Artículos de revistas clasificadas por materias*, CSIC, Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1976.

ALARCÓN REYERO (1998)

De Architectural Review a Zodiac: Arquitectura española en el extranjero, en V.V.A.A. (1998d), pp.127-140.

ALBALADEJO GONZÁLEZ (1987)

Albaladejo González, Juan Carlos: *Los tratamientos superficiales en el proceso escultórico*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, Canarias, 1987.

ALBERT ALTEMIR (1981)

Albert Altemir, Perfecto: *Premio Tomás Francisco Prieto 1980*, Museo de la Fábrica Nacional de la Moneda y Timbre, Madrid, 1981.

ALBREHT (1988)

Albreht, Hans Joachim: *Escultura en el siglo XX. Conciencia del espacio y configuración artística*, Blume, Barcelona, 1988.

ALCOLEA (1969)

Alcolea, Santiago: *Escultura española*, La Polígrafa, Barcelona, 1969.

ALFARO (1983)

Alfaro, J. R.: Las explotaciones poéticas de José Luis Sánchez, *Hoja del Lunes*, Madrid, 4-4-1983.

ALFONSO (1999)

Alfonso, T.: José Luis Sánchez, *Minotaurodigital*, enero-1999, p.2.

ALIX TRUEBA (1985)

Alix Trueba, Josefina: *La escultura española de 1900-1936*, Palacio de Velázquez, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1985.

ALIX TRUEBA (1987)

Pabellón español 1937. Exposición Internacional de París, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987.

ALONSO (1972)

Alonso, María: Exposición Nacional de Escultura en Gerona, *Los Sitios*, Gerona, 7-5-1972.

ALPERI (1990)

Alperi, Víctor: ðEsculturas de José Luis Sánchez en el Museo Barjolaö, *El Comercio*, Gijón, 22-10-1990.

ALTARES (1996)

Altare, Juan: *Esculturas. Colección de escultura contemporánea de RENFE*, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Madrid, 1996.

ÁLVAREZ (2008)

Álvarez, Luis Alberto: ðAbstracción y herencia clásicaö, *El Mundo*, Madrid, 22-10-2008, p.50.

ÁLVAREZ GORTARI (1991)

Álvarez Gortari, Milagros: ðCon nombre propio: José Luis Sánchezö, *Nuevo Estilo*, nº160, Madrid, 1991, pp.108-113.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ (1991)

Álvarez Martínez, M^a Soledad: *Camín escultor*, Caja de Ahorros de Asturias, Obra Social y Cultural, Oviedo, 1991.

AMANN (1963)

Amann, Eduardo: ðIntegración de las artesö, *Hogar y arquitectura*, nº44, Madrid, enero-febrero 1963.

AMANN (1966)

ðLa arquitectura de lujo de Ruiz de la Pradaö, *El Inmueble*, nº4, Madrid, mayo 1966.

AMO VÁZQUEZ (2004)

Amo Vázquez, Juan: *Lo esencial de las artes visuales. Cuestiones sobre dibujo y pintura*, Moralea, Albacete, 2004, pp.125 y 127.

AMÓN (1974)

Amón, Santiago: *Primera Exposición de Escultura al aire libre*. Catálogo de la exposición, Nuevo Club de Golf de Madrid, Las Matas, 1974.

AMÓN (1977)

ðJosé Luis Sánchezö, *El País*, Madrid, 20-1-1977.

AMÓN (1981)

ðEl Museo de Arte Contemporáneo. Juguete del vientoö, *ABC*, Madrid, 15-2-1981.

AMÓN (1986)

Bodas de diamante del Cubismo, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986.

ANTOLÍN (1983)

Antolín, Enriqueta: ðArtistas infiltrados: rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Francoö, *Cambio 16*, nº592, Madrid, 1983, pp.98-103.

ANTOLÍN PAZ (1994)

Antolín Paz, Mario: *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, t. XIII, Gráficas Estella, Madrid, 1994, pp.3873-3875.

ANÓNIMO (1954)

ðExposición del Toro en el Colegio Mayor de Santa Maríaö, *Arriba*, Madrid, 6-6-1954.

ANÓNIMO (1957a)

õEscultura al aire libre en La Moncloaö, *YA*, Madrid, 22-5-1957, p.6.

ANÓNIMO (1957b)

õCerámicas de Arcadio Blasco, Jacqueline Canivet y José Luis Sánchezö, *Arriba*, Madrid, 30-4-1957, p.17.

ANÓNIMO (1959)

õEl Círculo de Bellas Artes de Madrid y la Primera Bienal de San Sebastiánö, *Informaciones*, Madrid, 7-8-1959.

ANÓNIMO (1963)

õLos fetiches del escultor José Luis Sánchezö, *Las noches de Madrid*, Madrid, 4-2-1963.

ANÓNIMO (1975a)

õLos papeles -otra vez -en la esculturaö, *Guadalimar*, nº6, Madrid, 10-10-1975, p.59

ANÓNIMO (1975b)

õDibujos de escultoresö, *Arriba*, Madrid, 13-7-1975.

ANÓNIMO (1976)

õLa escultura de José Luis Sánchez, en Granadaö, *Ideal*, Granada, 4-3-1976.

ANÓNIMO (1978)

õAntología de José Luis Sánchez en la Sala Luzánö, *Arte*, Madrid, 17-2-1978.

ANÓNIMO (1979)

õSculpture di J. L. Sanchez alla Galleria Gübelinö, *Corriere del Ticino*, Lugano, 8-10-1979.

ANÓNIMO (1981a)

õJosé Luis Sánchez: de oficio, escultorö, *El socialista*, nº197, Madrid, 24-3-1981, p.31.

ANÓNIMO (1981b)

õEl silencio multitudinarioö, *Cambio 16*, Madrid, 16-3-1981.

ANÓNIMO (1981c)

õUn español premiado en Hungríaö, *ABC*, Madrid, 15-7-1981.

ANÓNIMO (1981)

õ ö, *Uzkymß* nº8, Sofía, 17-8-1981, pp.24-30.

ANÓNIMO (1981)

õEl escultor José Luis Sánchez premiado en la Bienal de Budapestö, *El País*, Madrid, 11-7-1981.

ANÓNIMO (1981)

õLas últimas esculturas y relieves de José Luis Sánchezö, *El País*, Madrid, 19-3-1983.

ANÓNIMO (1986)

õJosé Luis Sánchez: en el Museoö, *Guía Cultural*, nº15, Ayuntamiento de Albacete, Albacete, junio 1986.

APOLLONIO y ARADI (1977)

Apollonio, Umbro y Aradi, Nora: *11ª Biennale Internazionale Piccola Scultura*. Catálogo de la exposición, Comune di Padova, Padova, 1977.

ARA FERNÁNDEZ (2009)

Ara Fernández, Ana: *La reopción de la escultura italiana en la posguerra española: Eugenio d'Ors y Cristino Mallo*, *Archivo Español de Arte*, nº327, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2009.

ARBAIZA BLANCO-SOLER (2004)

Arbaiza Blanco-Soler, Silvia: *Luis Blanco-Soler: Tradición y modernidad*, Fundación Ramón Areces, Madrid, 2004.

ARCOAGA (1977)

Arcoaga, Enrique: *José Luis Sánchezö, Blanco y Negro*, Madrid, 26-1-1977.

AREÁN (1967a)

Areán, Carlos: *Artes aplicadas en la España del siglo XX*, El Duero, Madrid, 1967.

AREÁN (1967b)

Escultura actual en España. Tendencias no imitativas, El Duero, Madrid, 1967.

AREÁN (1967c)

El arte español desde 1940ö, Arbor, Madrid, sept-oct, 1967.

AREÁN (1971)

Arte joven en España, Publicaciones Españolas, Madrid, 1971.

AREÁN (1972a)

Treinta años de arte español (1943-1972), Guadarrama, Madrid, 1972.

AREÁN (1972b)

Cinco momentos en cien años de arte español 1874-1973, Sala, Madrid, 1972.

ARENCIBIA BETANCORT (2001)

Arencibia Betancort, L.: *Leganés, arte en la calle*, Ayuntamiento de Leganés, Leganés, 2001.

ARHEIM (1970)

Arheim, Rudolf: *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, Madrid, 1970. *Art and visual perception* [1ªed.1954].

ARIAS SERRANO (1980)

Arias Serrano, Laura: *Permanencia e innovación artística en el Madrid de la postguerra. La Iglesia de Santa Rita en Madrid*, 1980. Memoria de Licenciatura (inédita), Biblioteca de la U.C.M., Facultad de Geografía e Historia, Madrid.

ARMIÑÁN (1991)

Armiñán, Jaime de: *Juan Ignacio Cárdenas.Tauromaquia.Grabado, gouache y escultura*, Tórculo, Madrid, 1991.

ARNALDO (1997)

Arnaldo, Javier: *Ferrant en sus escritos: una Escuela Poética Manualö, en V.V.A.A. (1997c), pp.19-43.*

ARNALDO (1999a)

Ángel Ferrant, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.

ARNALDO (1999b)

La historiografía del diseño en España, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº591, Madrid, 1999, pp.7-12.

ARNOLD (1945)

Arnold, H.: *Iniciación a la escultura*, Poseidón, Buenos Aires, 1945.

ARRIBAS (2008)

Arribas, Ángel: Los Apóstoles de Jorge Oteiza, *La Campiña*, nº29, Guadalajara, 20-9-2008.

ASHTON y CALVO SERRALLER (1993)

Ashton, D. y Calvo Serraller, Francisco: *Picasso and the Age of Iron*, Guggenheim Museum, Nueva York, 1993.

AUJAME (1979)

Aujame, Jany: Des œuvres d'art dans la maison, Fêtes et cadeaux, *Le Monde*, París, 8-12-1979.

ÁVALOS GARCÍA-TABORDA (1974)

Ávalos García-Taborda, Juan de: ¿Ocaso de los oficios auxiliares de la escultura?, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1974.

AYMÁ GONZÁLEZ (2003)

Aymá González, Luis: *Estética de la arquitectura sacra contemporánea. Un enfoque desde la filosofía relacional*, 2003. Tesis doctoral (inédita), Biblioteca de la Universidad Bibliográfica de Tesis, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

AZCUE BREA (1994)

Azcue Brea, Leticia: *La Escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994.

AZPEITIA BURGOS (1978)

Azpeitia Burgos, Ángel: Sala Luzán: escultura de José Luis Sánchez, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 5-2-1978.

AZPEITIA BURGOS (2002)

Diccionario de Arte Contemporáneo y Terminología de la Crítica Actual, Colección Crítica de Arte, Madrid, 2002.

AZPEITIA BURGOS (2003)

Mirar dentro de la caja. Catálogo de la exposición, Sala CAI Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, Zaragoza, 2003.

BALLESTE (1957)

Balleste, Jaime: Exposición de escultura al aire libre, *ABC*, Madrid, 12-6-1957, p.43.

BALLESTE (1958)

Revista de exposiciones en Madrid, *ABC/Blanco y Negro*, Madrid, 29-3-1958, p.63.

BANHAM (1985)

Banham, Reyner: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*, Paidós, Barcelona, 1985. *Theory and Design in the first machine age* [1ª ed.1965].

BARHONA (1994)

Barhona, Luis Enrique Esteban: òJosé Luis Sánchez: Nervios de aceroö, *Añil. Cuadernos de Castilla-La Mancha*, nº4, junio 1994.

BARANGUÁN (1998)

Baranguán, Paloma: òPoblados de Colonización: tradición y modernidad, vivienda: técnica y lenguaje de fachadasö, en V.V.A.A. (1998d), pp.141-153.

DE BARAÑANO (1998) (ed.)

De Barañano, Kosme: *Chillida 1948-1998*. Catálogo de la exposición, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Caja Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998.

DE BARAÑANO (2000) (dir.)

50 Años de escultura pública en el País Vasco, Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, Bilbao, 2000.

BARRAN (1964)

Barran, Fritz: *Kunst am Bau, Heute*, Julius Hoffmann, Stuttgart, 1964.

BAZÁN DE HUERTA (2003)

Bazán de Huerta, Moisés: òEl Museo de Escultura al Aire Libre de Cáceresö, *Norba-Arte*, nº22-23, 2002-2003, pp.261-292.

BAZIN (1970)

Bazin, Germain: *The history of world sculpture*, Studio Vista, Londres, 1970 [1ªed.1968].

BELLOT (1957)

Bellot, Julio: òMoncloa: Exposicionesö, *Moncloa*, nº10, Madrid, 5-1957, p.3.

BENEZIT (1976)

Benezit, E.: *Dictionnaire critique et documentaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, t. IX, Crund Editeur, París, 1976.

BERNÁRDEZ SANCHÍS (2001)

Bernárdez Sanchís, Carmen: òConsideraciones sobre el dibujo en el arte español del siglo XXö, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, X Jornadas de Arte, C.S.I.C., Madrid, 2001.

BONET (1989)

Bonet, Juan Manuel: *Espagne. Arte abstracto 1950-1965*, Artcurial, París, 1989.

BONET (1995)

Diccionario de las vanguardias en España 1907-1936, Alianza, Madrid, 1995.

BONET CORREA (1981) (coord.)

Bonet Correa, Antonio (coord.): *Arte del franquismo*, Cátedra, Madrid, 1981.

BONET CORREA (2010)

òMito y símbolo en la escultura de José Luis Sánchezö en V.V.AA. (2010a), pp.13-19.

BONETE PIQUERAS (1993)

Bonete Piqueras, Luis: òExposición de José Luis Sánchezö, *La Tribuna*, Almansa, 28-9-1993.

BONETE PIQUERAS (2005)

•José Luis Sánchez. Un espacio para la escultura, *La Tribuna de Albacete*, Almansa, 10-7-2005.

BONETE PIQUERAS (2008)

•Un espacio para la escultura, *La Tribuna de Albacete*, Almansa, 7-7-2008, p.16

BOTE (2010)

Bote, Sergio Daniel, •José Luis Sánchez, *ABC*, Madrid, 14-7-2010.

BOZAL FERNÁNDEZ (2000)

•Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939, vol.I, *Summa Artis*, Historia General del Arte, Espasa Calpe, Madrid, 2000.

BORAU (1959)

Borau, José Luis: *Arcadio Blasco*, Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, Madrid, 1959.

BLANCO AGÜEIRA (2010)

Blanco Agüeira, Silvia: •El misterio entre pliegues y hendiduras. Entrevista con el escultor José Luis Sánchez, *Boletín Académico*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad da Coruña, 2010, pp.73-79.

BLANCO MARTÍN (1977)

Blanco Martín, Venancio: *El taller*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1977.

BLAY (1910)

Blay, Miguel: *El monumento público*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1910.

BURKHARDT (1977)

Burkhardt, Françoise: *¿Qué significa ser diseñador?: Ettore Sottsass Jr: Vida y obra, 1955/1975*, Fundación B. C. D., Barcelona, 1977.

BUSTOS RODRÍGUEZ (1976)

Bustos Rodríguez, Juan: •José Luis Sánchez, *Patria*, Granada, 6-3-1976.

CABALLERO BONALD (1977)

Caballero Bonald, José Manuel: •Esculturas para los tres Pablos, *El País*, Madrid, 28-5-1977.

CABALLERO BONALD (1980)

•Múltiples. La palabra esculpida, 1980, en V.V.A.A. (1981a), p.115.

CABALLERO BONALD (1981)

•La palabra esculpida, *Guadalimar*, nº59, Madrid, 1981, pp.37-38.

CABALLERO BONALD (1986)

•Plenitud de la experiencia, en SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986a), pp.7-9.

CABAÑAS BRAVO (1991)

Cabañas Bravo, Miguel: *La primera bienal hispanoamericana de arte: Arte. Política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Madrid. Tesis doctoral (inérita), Biblioteca de la U.C.M., Departamento de Historia del Arte III, Madrid, 1991.

CABAÑAS BRAVO (2001) (coord.)

El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio, Actas de las X Jornadas de Arte, C.S.I.C., Madrid, 2001.

CABEZAS (1955)

Cabezas, Juan Antonio: òUn escultor, José Luis Sánchez. Una pintora, María Paz Jiménez. Una Sala nueva en Fernando Feö, *España de Tánger*, Madrid, 9-6-1955.

CABEZAS (1956)

òGeografía de un arte no civilizadoö, *España de Tánger*, Madrid, 1956.

CABEZAS (1957)

òVocación artística y bohemia creadoraö, *España de Tánger*, Madrid, 17-2-1957.

CABEZAS (1969)

òEn la Ventilla se hizo el milagroö, *ABC*, Madrid, 24-6-1969.

CABEZAS (1975)

òUn escultor: José Luis Sánchezö, *España de Tánger*, Madrid, 1975.

CAJIDE (1957)

Cajide, Isabel: òJacqueline Canivet, ceramistaö, *Garbo*, Madrid, 1957.

CAJIDE (1964)

òArte aplicadoö, *Artes*, nº63-64, Madrid, 1964.

CALVO SERRALLER (1982)

Calvo Serraller, Francisco: òDe Rodin a Henry Moore: la escultura busca su formaö, en *Historia gráfica del siglo XX*, nº72, Urbión, Barcelona, 1982.

CALVO SERRALLER (1983a)

òUn gran escultor de la vanguardia histórica europeaö, *El País*, Madrid, 11-6-1983.

CALVO SERRALLER (1983b)

òJosé Luis Sánchez, entre lo constructivo y lo sensualö, *El País*, Madrid, 19-3-1983.

CALVO SERRALLER (1984)

òDespojos del tiempoö en *Seis escultores*, Palacio de Cristal, Madrid, 1984.

CALVO SERRALLER (1986)

España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985), vol. I y II, Ministerio de Cultura y Fundación Santillana, Madrid, 1986.

CALVO SERRALLER (1987a)

Imágenes de lo insignificante, Taurus, Madrid, 1987.

CALVO SERRALLER (1987b)

El arte visto por los artistas, Taurus, Madrid, 1987.

CALVO SERRALLER (1988)

Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo, Alianza, Madrid, 1988.

CALVO SERRALLER (1991) (ed.)

Enciclopedia del arte español del siglo XX, 2 vols., Mondadori, Madrid, 1991.

CALVO SERRALLER (1992a)

Escultura española actual. Una generación para un fin de siglo, Fundación Lugar C, Madrid, 1992.

CALVO SERRALLER (1992b)

õLa parábola del escultorö, en *La senda extraviada del arte. Ensayos sobre lo excéntrico en las vanguardias*, Mondadori, Madrid, 1992, pp.208-226.

CALVO SERRALLER (1995a)

õConsideraciones sobre el uso y la función del arte en las obras públicas del mundo contemporáneoö, en V.V.A.A. (1995), pp.11-17.

CALVO SERRALLER (1995b)

õEl destino de la esculturaö, *Babelia/El País*, Madrid, 18-3-1995, p.19

CALVO SERRALLER (1999)

õLas claves estéticas y formales de Ferrantö, *Babelia/ El País*, Madrid, 15-5-1999.

CALVO SERRALLER (2001)

õLa caída de los dioses. El cambio de rumbo de la escultura del siglo XXö, en *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2001.

CALVO SERRALLER (2002)

õPasajeö, *Babelia/El País*, Madrid, 29-6-2002, p.17.

CALVO SERRALLER (2004)

La constelación de Vulcano. Picasso y la escultura de hierro del siglo XX, Colección Aficiones 3, Tf Editores, Madrid, 2004.

CALVO SERRALLER (2007a)

õUna década de la revoluciónö, *Babelia/ El País*, Madrid, 17-2-2007.

CALVO SERRALLER (2007b)

õRectánguloö, *Babelia/El País*, Madrid, 11-2-2007.

CALVO SERRALLER (2007c)

õHasta el último suspiroö, *Babelia/El País*, Madrid, 4-10-2007.

CAMÓN AZNAR (1947)

Camón Aznar, José: õLa escultura española contemporáneaö *ABC*, Madrid, abril 1947.

CAMÓN AZNAR (1953)

õCiento sesenta obras de los alumnos de arquitectura en Los Amigos del Arteö, *ABC*, Madrid, 21-11-1953, p.29.

CAMÓN AZNAR (1954a)

Artistas españoles en la XXVII Bienal Internacional de Arte de Venecia, Catálogo de la exposición, Pabellón de España, Venecia, 1954.

CAMÓN AZNAR (1954b)

õLa Escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artesö, *ABC*, Madrid, 3-7-1954.

CAMÓN AZNAR (1959)

Problemática del arte contemporáneo, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1959.

CAMÓN AZNAR (1960)

Tema religioso, Fundación Rodríguez-Acosta, Granada, 1960.

CAMÓN AZNAR (1964)

XXV Años de arte español, Palacio de Exposiciones de Exposiciones del Retiro, Publicaciones Españolas, Cuadernos de Arte. Colección Extraordinaria, Madrid, 1964.

CAMÓN AZNAR (1971)

El metal en el arte. Catálogo de la III Exposición Nacional, VI Feria Española de Arte de Metal, Valencia, 1971.

CAMPI y otros (1982)

Campi, Isabel y otros: *Diseño: una realidad social y una necesidad de la empresa*, Ministerio de Industria y Energía, Madrid, 1982.

CAMPO AGUILAR (1958)

Campo Aguilar, F. del: *Albacete contemporáneo (1925-1958)*, Ayuntamiento de Albacete, Albacete, 1958.

CAMPOY (1954)

Campoy, Antonio Manuel: *Dois exposiciones*, en Madrid y La Habana. Las Bienales, *Signo*, Madrid, 12-6-1954, p.9.

CAMPOY (1973)

Diccionario crítico del arte español contemporáneo, Ibérico Europa, Madrid, 1973, pp.371-372.

CAPITEL (1986)

Capitel, Antón: *Arquitectura española, años 50-años 80*, Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, Madrid, 1986.

CAPITEL (2000)

La construcción de iglesias en Luis Moya Blanco arquitecto 1904-1990, Ministerio de Fomento, Electa, Madrid, 2000, pp.106-112.

CARRASCAL VÁZQUEZ (1998)

Carrascal Vázquez, José María: *Cuatro Caminos de Arte*, La Librería, Madrid, 1998.

CARRASCAL VÁZQUEZ (2007)

Arte urbano en Madrid 1975-2006, La Librería, Madrid, 2007.

CARUNCHO AMAT (1998)

Caruncho Amat, Luis María: *15 Contemporáneos de El Paso*, Fundación Pedro Barrié de La Maza, La Coruña, 1998.

CASSOU (1961)

Cassou, J.: *Panorama de las artes plásticas contemporáneas*, Guadarrama, Madrid, 1961.

CASTILLO DE URBERUAGA (1960)

Castillo de Urberuaga, Antonio: *Ribadelago*, *Informaciones*, Madrid, 12-1-1960.

CASTILLO-PUCHE (1964)

Castillo-Puche, José Luis: *El arte de España en la Feria Mundial de Nueva York*, *YA*, Madrid, 1964.

CASTRO FLÓREZ (1998)

Castro Flórez, F.: *Abstracción poética de José Luis Sánchez*, ABC, Madrid, 15-10-1998.

CATTERMOLE (1985)

Cattermole, Pierluigi: *Proyectos de diseño español*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, 1985.

CENTELLAS SOLER (2004)

Centellas Soler, Miguel: *Vegaviana. Un pueblo de colonización*, *Ars et sapiente*, nº15, Asociación de Amigos de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, Cáceres, 2004, pp. 61-72.

CENTELLAS SOLER (2005)

Proyectar lo trascendente. Las iglesias de colonización de Fernández del Amo, en *Pueblos de Colonización durante el franquismo. La arquitectura en la modernización del territorio rural*, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Sevilla, 2005.

CENTELLAS SOLER (2010)

Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo, Fundación Caja de Arquitectos, Colección arquia/tesis nº31, Barcelona, 2010.

CEREZO BARREDO (1964)

Cerezo Barredo, M.: *La exposición Eucaristía y altar*, *Arte Religioso Actual*, nº2, Madrid, octubre 1964.

CIRICI-PELLICER (1955)

Cirici-Pellicer, Alexandre: *El arte del siglo XX*, en *Historia del Arte Español*, vol. II, Labor, Barcelona, 1955.

CIRICI-PELLICER (1959)

Catálogo del III Salón de Mayo, Barcelona, 1959.

CIRICI-PELLICER (1977)

La estética del franquismo, Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

CIRLOT (1956)

La escultura del siglo XX, Colección Poliedro, Omega, Barcelona, 1956.

CIRLOT (1958)

Arte contemporáneo, EDHASA, Barcelona, 1958.

CIRLOT (1972)

Arte del siglo XX, Labor, Barcelona, 1972.

COBOS (1954)

Cobos, Antonio: *Exposición Nacional de Bellas Artes*, YA, Madrid, 23-5-1954.

COBOS (1955a)

Esculturas de José Luis Sánchez, YA, Madrid, 1955.

COBOS (1955b)

Esculturas y acuarelas de José Luis Sánchez y Torras, *Hoja del Lunes*, Madrid, 30-3-1955.

COBO (1962)

Cobo, Alfonso: ðEl arte moderno español obtiene una medalla de oro en Salzburgo, *Garbo*, nº494, Madrid, 1-9-1962, pp.44-45.

COLLADO (1981)

Collado, Gloria: ðLa escultura de José Luis Sánchez en el Palacio de Cristal, *Guía del Ocio*, Madrid, 30-1-1981 al 5-4-1981.

COLLINGWOOD (1960)

Collingwood, R. G.: *Los principios del arte*, Fondo de Cultura Económica, México, 1960. *The principles of art* [1ª ed.1938].

CONDE (1959)

Conde, Manuel: ðPanorama del arte español, en *Problemas del arte contemporáneo*, nº1, Madrid, 1959, p.5.

CORRAL (1994)

Corral, P.: ðTras las huellas de El Paso, *ABC de las Artes*, Madrid, 17-6-1994.

CORREDOR-MATHEOS (1984)

Corredor-Matheos, José: ðEl arte actual en Castilla-La Mancha, en VV.AA. (1984b), pp.39-48.

CORREDOR-MATHEOS (1985)

ðRealismo y realistas de La Mancha, en V.V.A.A. (1985b), pp.19-23.

CORREDOR-MATHEOS (2003)

Encuentros. Artistas plásticos de Castilla-La Mancha, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2003, pp.206-207.

CORREDOR-MATHEOS (2010a)

ðLos diversos caminos y un único camino de José Luis Sánchez, en V.V.A.A. (2010a), pp.183-193.

CORREDOR-MATHEOS (2010b)

ðLos diversos caminos y un único camino de José Luis Sánchez, en *Escritos sobre el arte y la poesía en Castilla-La Mancha*, Colección Creación Literaria Esenciales, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, Castilla-La Mancha, 2010, pp.181-192.

CORREDOR MARTÍNEZ (1997)

Corredor Martínez, Juan Antonio: *Técnicas de fundición artística*, Monográfica Arte y Arqueología, Universidad de Granada, Granada, 1997.

CORTÉS CAVANILLAS (1954)

Cortés Cavanillas, Julián: ðXXVII Bienal de Venecia, *ABC*, Madrid, 24-6-1954.

CORTÉS (1968)

Cortés, Juan: ðEl I Salón de Barcelona de Escultura Contemporánea, *La Vanguardia española*, Barcelona, 1968.

COTTI (1979)

Cotti, Flavio: ðSculture di Sanchez alla Gübelin, *Giemale del Popolo*, Lugano, 1979.

CTTAZ (1983)

Cttaz, Maurice: ðJosé Luis Sánchez, *Arts*, París, 10-10-1983.

CREIS CÓRDOBA (1953)

Creis Córdoba, Francisco: ðJosé Luis Sánchez, « humorista » de la XV Exposición manchega de Arteö, *Informaciones*, Madrid, 1953, p.3.

CLÉRIN (1988)

Clérin, Philippe: *La sculpture. Toutes les techniques*, Dessain & Tolra, París, 1988.

CRÉMER (1980)

Crémer, Victoriano: ðEl gran ceremonial de la esculturaö, *Crítica de Arte*, nº6, León, 1980.

CRESPI, MOTTANA y LIBORIO (1980)

Crespi, R., Mottana, A., y Liborio, G.: *Guía de minerales y rocas*, Grijalbo, Barcelona, 1980.

CRUZ NOVILLO (1998)

Cruz Novillo, José María: ðSEDI, paradigma de la modernidadö, en V.V.A.A. (1998a), pp.94-95.

CRUZ NOVILLO (2009)

Diseño de un discurso, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2009.

CUESTA (1986)

Cuesta, Ana Mª: ðEl arte de las sugerencias clásicas y figurativasö, *La Tribuna*, Albacete, 18-5-1986, p.9

CUESTA (1987)

ðLa justa recompensa a la pasión por la esculturaö, *La Tribuna*, Albacete, 29-11-1987.

CUETO (1987)

Cueto, Juan: ðConvidados de escayolaö, *El País semanal*, nº511, Madrid, 25-1-1987.

CUEVAS (1981)

Cuevas, Ángel: ðJosé Luis Sánchez acaba de ser premiado en la Bienal de Arte de Budapestö, *La Verdad*, Albacete, 9-7-1981.

CUEVAS (1994)

ðMuestra antológica del escultor José Luis Sánchez en el centro de la Asunciónö, *La Verdad*, Albacete, 7-4-1994.

CUNQUEIRO (1974)

Cunqueiro, Álvaro: *Exposición de escultura al aire libre*, Catálogo de la exposición, Caja de Ahorros Municipal de Vigo, Vigo, 1974.

CHAVARRI ANDUJAR (1985)

Chavarri Andujar, E.L.: ðJosé Luis Sánchez o la escultura que llegó al ríoö, *Las Provincias*, Valencia, 20-12-1985.

CHÁVARRI PORPETTA (1976)

Chavarri Porpetta, Raúl: *Artistas contemporáneos en España*, Galería Gavar, Madrid, 1976.

CHÁVARRI PORPETTA (1982)

La escultura abstracta y la emoción de las formas, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1982.

CHILLIDA (1994)

Chillida, Eduardo: *Preguntas*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994.

CHIPP (1995)

Chipp, Herschel B.: *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, Akal, Madrid, 1995. Traducción de Julio López Puértolas [1ªed.1968]

DE AMANDO y otros (1986)

De Amando, Miguel y otros: *Bienal Ciudad de Zamora. Escultura Ibérica Contemporánea*, Diputación de Zamora, Zamora, 1986.

DE ARCE Y CACHO (1997)

De Arce y Cacho, Celedonio: *Las conversaciones sobre la escultura*, Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia, Murcia, 1997 [1ªed.1786].

DE ARMIÑÁN (1964)

De Armiñán, Luis: òLa Casa del Padre Damián. La devoción ante lo abstractoö, *ABC*, Madrid, 5-10-1964.

DE CASTRO ARINES (1954a)

De Castro Arines, José: òCinco artistas jóvenesö, *Informaciones*, Madrid, 1954.

DE CASTRO ARINES (1954b)

òArte Abstractoö, *Informaciones*, Madrid, 20-2-1954.

DE CASTRO ARINES (1954c)

òDe nuevo los abstractosö, *Informaciones*, Madrid, 20-5-1954.

DE CASTRO ARINES (1954d)

òEl escultor José Luis Sánchez. El arte y la Universidadö, *Informaciones*, Madrid, 1954.

DE CASTRO ARINES (1957)

òLas exposiciones. Escultura al aire libreö, *Informaciones*, Madrid, 8-7-1957, p.7

DE CASTRO ARINES (1959)

òVeinte años en las letras y el arte de España 1939-59. La esculturaö, *Estafeta Literaria*, Madrid, 15-3-1959, pp.8-10.

DE CASTRO ARINES (1972)

òLos nuevos materialesö, *Tercer Programa*, nº19, Madrid, 1972, pp.161-181.

DE CASTRO ARINES (1973)

Anuario de Arte Español, Madrid, 1973.

DE CASTRO ARINES (1983)

òJosé Luis Fernández del Amo. Una vieja amistadö, en V.V.A.A. (1983a).

DE HEREDIA (1956)

De Heredia, Raquel: òUn estudio lleno de gente joven. Tras un centenario el arte se renuevaö, *Galería de las Artes*, Madrid, 1956.

DE LA PUENTE (1985)

De la Puente, Joaquín: òTantos como doce artistas manchegosö, en V.V.A.A. (1985b), pp.5-17.

DE LOS SANTOS (1981)

De los Santos, Samuel: *José Luis Sánchez*, Museo de Albacete, Albacete, 1981.

DE MIGUEL (1970)

De Miguel, Carlos: *El diseño industrial español*, EXCO, Ministerio de la Vivienda, Madrid, 1970.

DE ORIOL E YBARRA (2009)

De Oriol e Ybarra, Miguel: "Fundación Albéniz Escuela Superior de Música Reina Sofía", *Equipamientos Culturales*, Madrid, 30-3-2009, pp.6-12.

DEL CASTILLO (1968)

Del Castillo, Alberto: "Salón de Barcelona de Escultura Contemporánea", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 1968.

DEL CORRAL (1955)

Del Corral, J.: *Madrid es así. Representación gráfica de la Villa y Corte. II. Iglesias y conventos madrileños*, Servicio Comercial del Libro, Madrid, 1955.

DEALEY (1969)

Dealey, Joe M.: "Astral flower sculpture", *The Dallas Morning News*, Dallas, 1969.

DEHAYE (1984)

Dehayé, Pierre: *La medalla, arte mayor y dinámico*, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre con la colaboración de la Académie de Beaux de Paris, Madrid, 1984.

DELEYTO (1961)

Deleyto, José María: "El arte tiene nombres nuevos: José Luis Sánchez", *El Alcázar*, Madrid, 16-8-1961.

DELGADO (2007)

Delgado, Carlos: "Canogar, Gabino y Sánchez", *El Punto de las Artes*, Madrid, diciembre 2007, p.20.

DELGADO ORUSCO (2006)

Delgado Orusco, Eduardo: *Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España 1939-1975*, Fundación Institución Educativa SEK, Madrid, 2006.

DEVELOY (1965)

Develoy, Robert L.: *Dimensiones del siglo XX, 1900-1945*, Skira-Carroggio, Barcelona, 1965.

DÍAZ SÁNCHEZ (2001)

Díaz Sánchez, Julián: "Memoria y dictadura, 1939-1975", en *Memoria y modernidad. Arte y artistas del siglo XX en Castilla-La Mancha*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2001.

DÍAZ SÁNCHEZ y LLORENTE HERNÁNDEZ (2004)

La crítica de arte en España: (1939-1976), Istmo, Madrid, 2004.

DORFLES (1968)

Dorfles, Gillo: *El diseño industrial y su estética*, Labor, Barcelona, 1968. Prólogo de Alexandre Cirici.

DORFLES (1973)

Últimas tendencias del arte de hoy, Labor, Barcelona, 1973.

DORRONSORO (1998)

Dorronsoró, Lucía: òJosé Luis Sánchezö, *ABC*, Madrid, 7-10-1998.

DYCKES (1966)

Dyckes, William: òJosé Luis Sánchezö, *Spanish Art Now*, Madrid, 1966, p.59.

DYCKES (1975)

Dyckes, Bill: *Contemporary Spanish Art*, Art Digest, Nueva York, 1975.

ELSEN (1974)

Elsen, Albert: *Origins of modern sculpture: Pioneers and premises*, George Braziller, Nueva York, 1974.

ESTÉVEZ (2006)

Estévez, J. Luis: òLa fórmula escandinavaö, *Babelia/El País*, Madrid, 2-9-2006.

ESTRADA (1957)

Estrada, Patricio: òJosé Luis Sánchez. Artista almanseñoö, *Almansa*, Almansa, mayo 1957.

ESTRADA SALADICH (1968)

Estrada Saladich, F.: *I Salón de Barcelona de escultura contemporánea*. Catálogo de la exposición, Galería Mundi-Art-Barcelona, Barcelona, 1968.

F.S. (1998)

F.S.: òEl escultor José Luis Sánchez expone su constructivismo líricoö, *El País*, Madrid, 7-10-1998, p.48.

FALLANI y otros (1974)

Fallani, Giovanni y otros: *Collezione Vaticana d'Arte Religiosa Moderna*, Silvana editoriale d'arte, Milán, 1974.

FEIRER (1966)

Feirer, John L.: *Trabajos en metal*, Novaro, México, 1966.

FERNÁN-GÓMEZ (1996) (dir.)

Fernán-Gómez, Fernando: *Diccionario de artistas contemporáneos de Madrid*, Alderabán, Madrid, 1996, pp.484-485.

FERNÁN-GÓMEZ y ÁLVAREZ ENJUTO (2011)

Panorama escultórico, Catálogo de la exposición, Fernán-Gómez. Arte Contemporáneo, Madrid, 2011.

FERNÁNDEZ (1997)

Fernández, Olga: òLa imagen insólita. En torno a la obra de Ángel Ferrantö, en V.V.A.A. (1997c), pp.44-47.

FERNÁNDEZ (2008)

Ángel Ferrant. Catálogo de la exposición, Fundación Mapfre, Instituto de Cultura, Madrid, 2008.

FERNÁNDEZ ALBA (1964)

Fernández Alba, Antonio: òNotas para un panorama de la arquitectura contemporánea en Españaö, *Arquitectura*, Madrid, abril 1964.

FERNÁNDEZ ALBA (1972)

La crisis de la arquitectura española: 1939-1972, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1972.

FERNÁNDEZ ARENAS (1963)

Fernández Arenas, Arsenio: *Iglesias nuevas en España*, La Polígrafa, Barcelona, 1963.

FERNÁNDEZ-BRASO (1975)

Fernández-Braso, Miguel: "Realistas españoles contemporáneos", *Guadalimar*, nº6, Madrid, octubre 1975, pp.52-54.

FERNÁNDEZ-BRASO (1977)

"Años de formación", *Guadalimar*, nº2, Madrid, 1977, p.23.

FERNÁNDEZ-BRASO (1981)

José Luis Sánchez en el Palacio de Cristal", *Guadalimar*, nº57, Madrid, 1981, pp.43-49.

FERNÁNDEZ-BRASO (1983)

En el taller, Colección Selvarea, Rayuela, Madrid, 1983.

FERNÁNDEZ-CID (1992)

Fernández-Cid, Miguel: *Artistas en Madrid*, Pabellón de la Comunidad de Madrid, Expo'92, Madrid, 1992.

FERNÁNDEZ COBIÁN (2005)

Fernández Cobián, Esteban: *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 2005.

FERNÁNDEZ DEL AMO (1948)

Fernández del Amo, José Luis: "Arquitectura de la liturgia", *Aferez*, nº16, Madrid, 1948.

FERNÁNDEZ DEL AMO (1950)

"El Arte Español triunfa en Holanda", *La Estafeta Literaria*, nº172, Madrid, 1-7-1950, pp.12-15.

FERNÁNDEZ DEL AMO (1959)

Vegaviana, Cuadernos de Arte, colección extraordinaria, del Ateneo de Madrid, nº4, Altamira, Madrid, 1959.

FERNÁNDEZ DEL AMO (1964)

José Luis Sánchez, Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York, Madrid, 1964.

FERNÁNDEZ DEL AMO (1974a)

"Del hacer de unos pueblos de Colonización", *Revista Nacional de Arquitectura*, nº192, Madrid, diciembre de 1974, pp.33-40.

FERNÁNDEZ DEL AMO (1974b)

Escultura Religiosa, Ateneo de Madrid, Madrid, 1974.

FERNÁNDEZ DEL AMO (1991)

Encuentro con la creación, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1991.

FERNÁNDEZ DEL AMO (1995)

Palabra y obra. Escritos reunidos, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Colección Textos Dispersos, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, 1995.

FERNÁNDEZ DEL AMO GÓMEZ (2008)

Fernández del Amo Gómez, Bruno: *Arquitectura y arte sacro en Madrid, 1950-1970*, 2008. Tesina (inédita), Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica, Madrid, 2008.

FERNÁNDEZ-GALIANO (1983)

Fernández-Galiano, Luis: *La aventura abstracta de Fernández del Amo: Los pueblos de colonización*, Madrid, 1983.

FERNÁNDEZ-GALIANO (1995)

õCaro Baroja, Fernández del Amo y Girón: tres referentes de los paisajes del franquismoö, *Babelia/El País*, Madrid, 2-9-1995.

FERNÁNDEZ POLANCO (1988)

Fernández Polanco, Aurora: õLas galerías de arte en el Madrid de postguerra: su labor en la transformación del panorama artístico nacionalö, *Villa de Madrid*, nº97-98, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1988, pp.5-27.

FERRANDO ROIG

Ferrando Roig, J.: õEl problema de las imágenesö, *Arte Religioso Actual*, nº9, Madrid, 1966.

FERRANT (1955a)

Ferrant, Ángel: *El escultor José Luis Sánchez*, Catálogo de la exposición, Cuadernos de Arte del Ateneo de Madrid, nº5, Madrid, 1955.

FERRANT (1955b)

õLa esencia humana de las formasö, *Ínsula*, nº73 y 74, Madrid, 1955.

FERRANT (1955c)

õPrimeros trabajos y transiciónö, 1955, en V.V.A.A. (1981a), p.25.

FERRANT (1983)

Ángel Ferrant. Catálogo de la exposición, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, Palacio de Cristal, Madrid, 1983.

FERRAZA (2000)

Ferraza, Mario: *Collezione d'arte religiosa moderna*, Monumento Musei e Gallerie Pontificie, Città del Vaticano, Milán, 2000.

FERRER GIMENO (1977)

Ferrer Gimeno, Félix: *12 escultores de hoy*, Cuadernos de Arte, Museo del Alto Aragón, Huesca, 1977.

FIELL (2001)

Fiell, Charlotte y Fiell, Peter: *Diseño del siglo XX*, Taschen, Colonia, 2001.

FIELL (2003)

El diseño industrial de la A a la Z, Taschen, Colonia, 2003.

FIGUEROLA-FERRETTI (1955)

Figuerola-Ferretti, Luis: ðEscultura y alfarería de José Luis Sánchezö, *Arriba*, Madrid, 1955.

FIGUEROLA-FERRETTI (1957)

ðCerámicas de Arcadio Blasco, Jacqueline Canivet y José Luis Sánchezö, *Arriba*, Madrid, 30-4-1957.

FIGUEROLA-FERRETTI (1958)

ðSomero censo del año artísticoö, *Arriba*, Madrid, 31-12-1958.

FIGUEROLA-FERRETTI (1975)

ðEl arte en Madridö, *Goya*, nº124, Madrid, 1975.

FIGUEROLA-FERRETTI (1977)

Figuerola-Ferretti, Paloma: ðHomenaje a los tres Pablosö, *Gaceta Ilustrada*, Madrid, 5-6-1977.

FISAC (1948)

Fisac, Miguel: ðArtes Plásticasö, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº78, Madrid, 1948, pp.227-230.

FISAC (1959)

ðProblemas de la arquitectura religiosa actualö, *Arquitectura*, nº4, Madrid, 1959, pp.3-8.

FISAC (1975)

ðAlgunas consideraciones sobre el urbanismo y sus implicaciones en el arte de nuestro tiempoö, en V.V.A.A. (1975), pp.123-132.

FISCHER (1973)

Fischer, Ernst: *La necesidad del arte*, Península, Barcelona, 1973. *The Necessity of Art* [1ªed.1967].

FOCILLON (1983)

Focillon, Henry: *La vida de las formas y el elogio de la mano*, Xarait, Madrid, 1983.

FOLCH (1974)

Folch, Francesc: *I Concurso Internacional de Escultura, Autopista del Mediterráneo*, Girona, 1974.

FLEMING y HONOUR (1987)

Fleming, J. y Honour, H: *Diccionario de las artes decorativas*, Madrid, 1987

FLORES (1960a)

Flores, Carlos: *Arquitectura interior*, Aguilar, Madrid, 1960.

FLORES (1960b)

La participación española en la IV Bienal de Alejandría, Madrid, 1960.

FLORES (1989a)

Arquitectura Española Contemporánea, 1880-1950, vol. I, Aguilar Mayor, Madrid, 1989 [1ªed.1961].

FLORES (1989b)

Arquitectura Española Contemporánea, 1950-1960, vol. II, Aguilar Mayor, Madrid, 1989 [1ªed.1961].

FLOREZ (1991)

Florez, Elena: ¿Falta idea grande de la escultura?, *La Nación*, Buenos Aires, 27-8-1991, pp.20-23.

FLUSSER (2002)

Flusser, Vilém: *Filosofía del diseño*, Síntesis, Madrid, 2002. *The Shape of Things* [1ªed.1999].

FLYNN (2002)

Flynn, Tom: *El cuerpo en la escultura*, Arte en contexto, Akal, Madrid, 2002. *The Body in sculpture* [1ªed.1998].

GALY-CARLES (1976)

Galy-Carles, Henry: *Grands et jeunes d'aujourd'hui*, Grand Palais des Champs-Élysées, París, 1976.

GALLEGO (1987)

Gallego, Antonio: *Ser Doctor. Cómo redactar una tesis doctoral*, Fundación universidad-empresa, Madrid, 1987.

GAMONEDA (1981a)

Gamoneda, Antonio: ¿José Luis Sánchez? en V.V.A.A. (1981a), pp.9-20.

GAMONEDA (1981b)

¿José Luis Sánchez en Maese Nicolás?, *Diario de León*, León, 12-2-1981.

GAMONEDA (1994)

José Luis Sánchez. Esculturas, Catálogo de la exposición, 12 Bienal Ciudad de Zamora, Zamora, 1994.

GAMONEDA (2010)

¿Humanismo y volumen (Años 50 y ss.)? en V.V.A.A (2010a), pp.77-85.

GARCÍA (1998)

García, Adolfin: ¿Dibujos edificadas en el aire?, *Diario 16*, Madrid, 7-10-1998.

GARCÍA BANDRES (1978)

García Bandres, Luis J.: ¿Encuentro con José Luis Sánchez?, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 5-2-1978.

GARCÍA-CONDE (1983)

García-Conde, Sol: ¿José Luis Sánchez: movimiento y sensualidad?, *Cinco Días*, Madrid, 5-4-1983.

GARCÍA PÉREZ (2002)

García Pérez, José: ¿Confluencias. Obra gráfica de José Luis Sánchez?, *Arte y Naturaleza*, nº18 enero/febrero, Madrid, 2002, pp.22-23.

GARCÍA RASERO (1975)

¿Diseño?, *Guadalimar*, nº6, Madrid, 10-10-1975, p.74.

GARCÍA RAMOS y otros (1990)

García Ramos, Pedro y otros: *Madrid, el arte de los 60*. Catálogo de la exposición, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, Madrid, 1990.

GARCÍA-TIZÓN y otros (1975)

García-Tizón, Antonio y otros: *Construcciones, 1968-1975*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1975.

GARCÍA-VIÑÓ (1959)

García-Viñó, Manuel: òJosé Luis Sánchez. Sala Neblíö, *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1-5-1959.

GASSIOT-TALABOT (1980)

Gasiot-Talabot, Gérald: òEl diseño industrial y las tendencias actualesö, en *Historia de las Artes Decorativas*, Espasa Calpe, Madrid, 1980, pp.483-499.

GAY (1978)

Gay, Luis: òConsideraciones sobre José Luis Sánchezö, *Aragón 2000*, nº43, Aragón, 2-3-1978, p.56.

GAYA NUÑO (1957)

Gaya Nuño, Juan Antonio: *Escultura española contemporánea*, Colección de Crítica y Ensayo, Guadarrama, Madrid, 1957.

GAYA NUÑO (1963)

òLa pintura y escultura española de los últimos veinte añosö, *Cuadernos Americanos*, XXII, nº2, Méjico, marzo-abril, 1963, pp.193-208.

GAYA NUÑO (1964)

Contemporary Sculptors of Spain at the New York World's Fair, Comisaría de España Feria de Nueva York, Madrid, 1964.

GAYA NUÑO (1966)

El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea, Aguado, Madrid, 1966, pp.23, 188-189.

GAYA NUÑO (1968)

òLa escultura española en el siglo XXö, *Tercer Programa*, nº9, Madrid, 1968, pp.103-123.

GAYA NUÑO (1971)

òCrisis en la plástica actualö, *Revista de Ideas Estéticas*, vol. XXIX, nº115, Madrid, 1971, pp.199-208.

GAYA NUÑO (1976)

75 años de escultura española 1900/1975, Catálogo de la exposición, Galería Biosca, Madrid, 1976.

GAYA NUÑO (1977)

òArte del siglo XXö, *Ars Hispaniae*, vol. XXII, Plus Ultra, Madrid, 1977.

GEESE (2004)

Geese, Uwe: *Sculpture*, Feierabend, 2004.

GEOFFROY-SCHNEITER (s.f)

Geoffroy-Scheiter, Berenice: *Cícladas 3000 años a. C.*, H Kliczhowski-Onlybook, s.f.

GIL ARÉVALO (1986)

Gil Arévalo, Jaime: *Técnica de fundición en cera perdida*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1986.

GIMÉNEZ (2004)

Giménez, Emilio: "La segunda modernidad (arquitectura española de los cincuenta)", en *España años 50. Una década de creación*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Málaga, 2004, pp.131-135.

GIRALT-MIRACLE (1971)

Giralt-Miracle, Daniel: *Exposición de Diseño Industrial ADI/FAD. Selección 1971*, Barcelona, 1971.

GIRALT-MIRACLE (1972)

"El futuro de la escultura", en *Exposición Nacional. Escultura Contemporánea*, Gerona, 1972.

GIRONÉS (1996)

Gironés, Jesús: "Acércanos a la escultura José Luis Sánchez", *La Atalaya*, nº13, noviembre, Pozuelo, 1996, pp.43-46.

GIRONÉS (1998a)

"José Luis Sánchez", *La Voz de Pozuelo*, Pozuelo, 7-10-1998.

GIRONÉS (1998b)

"José Luis Sánchez", *La Voz de Majadahonda*, Majadahonda, 10-10-1998.

GIRONÉS y otros (2003)

GIRONÉS y otros: *Catálogo Nueve de nuevo*, Grupo Ballesol e Inmobiliaria Urbis, Madrid, 2003.

GOICOECHEA (1998)

Goicoechea, José M^a: "José Luis Sánchez. Referencias de la escultura", *Tiempo*, Madrid, 19-10-1998.

GOLDWATER (1969)

Goldwater, Robert: *What is modern sculpture?*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1969.

GÓMEZ DE LA SERNA y LAFUENTE FERRARI (1955)

Gómez de la Serna, G. y Lafuente Ferrari, Enrique: *38 artistas jóvenes*. Catálogo de la exposición, Departamento de Cultura de la Delegación Nacional de Educación, Madrid, 1955.

GONZÁLEZ ANDRADE (1980)

González Andrade, Sonia: "Un colombiano y seis españoles", *El espectador*, Bogotá, 29-4-1980.

GÓNZÁLEZ BORRÁS (2001)

González Borràs, Carme: *Arcadi Blasco. Consideraciones acerca de la cerámica en la obra de arte*, Institució Alfons el Maghàhim, Valencia, 2001.

GONZÁLEZ ROBLES (1960)

González Robles, Luis: "El mundo de las artes: ejemplos que deben cundir", *Correo de las Artes*, nº28, Madrid, octubre-noviembre 1960, p.5.

GONZÁLEZ ROBLES (1961)

La participación española a la IV Bienal de Alejandría, Madrid, 1961.

GONZÁLEZ SEARA (1975)

González Seara, Luis: òArte, sociedad y vida cotidianaö, en V.V.A.A. (1975), pp.15-30.

GONZÁLEZ VICARIO (1985)

González Vicario, Mª Teresa: òJosé Luis Sánchez: su escultura religiosa en dos templos madrileñosö, *Villa de Madrid*, nº83, Madrid, 1985, pp.53-58.

GONZÁLEZ VICARIO (1986)

òConsideraciones en torno a la escultura religiosa contemporáneaö, *Goya*, nº191, Madrid, 1986, pp.282-287.

GONZÁLEZ VICARIO (1987a)

Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid, U.N.E.D., Madrid, 1987.

GONZÁLEZ VICARIO (1987b)

òPanorama de la escultura religiosa contemporáneaö, *Annales*, IV, Anuario del Centro de la U.N.E.D., Barbastro, 1987, pp.229-237.

GONZÁLEZ VICARIO (1988)

òLa nueva concepción de la imagen religiosaö, *Tiempo, Espacio, Forma*, nº2, Madrid, 1988, pp.321-332.

GOSÁLVEZ (2010)

Gosálvez, Patricia: òLa Iglesia debe volver a la vanguardia. La radical visión de Ignacio Vicens en la parroquia de Santa Mónicaö, *El País*, Madrid, 31-5-2010.

GOSÁLVEZ (2011)

òEsculturas que esconde la malezaö, *El País*, Madrid, 15-10-2011, p.8.

GROSS y ROBINSON (1972)

Gross, Chaim y Robinson, Peter: *Sculpture in progress*, Van Nostrand Reinhold, Nueva York, 1972.

GUARDINI (1960)

Guardini, Romano: *La esencia de la obra de arte*, Guadarrama, Madrid, 1960.

GUERRERO RUIZ (1984)

Guerrero Ruiz, Pedro: *Premio de Escultura Francisco Salzillo*, Regional de Murcia, Murcia, 1984.

GUILLOT CARRATALA (1953)

Guillot Carratala José: *Doce escultores españoles contemporáneos*, Mayfe, Madrid, 1953.

GUISASOLA (1981)

Guisasola, Félix:òJosé Luis Sánchez. El oficio de la formaö, *El País*, Madrid, 14-3-1981.

GUZMÁN PÉREZ (1994)

Guzmán Pérez, Mª F.: *Escultura: percepción y conocimiento. Propuesta didáctica*, Comares, Granada, 1994.

HERNÁNDEZ y RUIZ BARBARIN (1992)

Hernández, Antxon y Ruiz Barbarin, Antonio: *Madrid mira a sus estatuas*, Promoción Moda, Madrid, 1992.

HERNÁNDEZ LEÓN (2003)

Hernández León, J. M.: ¿Habitat la escultura?, en V.V.A.A. (2003), pp.157-171.

HERNÁNDO CARRASCO (1991)

Hernando Carrasco, J.: ¿La renovación escultórica de los 80 en España?, *Goya*, Madrid, 1991.

HIERRO (1975)

Hierro, José: ¿José Luis Sánchez?, *Nuevo Diario*, Madrid, 19- 5-1975.

HIERRO (1977)

Homenaje a los tres Pablos, Galería Múltiple 4.17, Madrid, 1977.

HILDEBRAND (1988)

Hildebrand, Adolf: *El problema de la forma en la obra de arte*, Visor, Madrid, 1988. *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst* [1ªed.1893].

HOCHMAN (2002)

Hochman, E. S.: *La Bauhaus. Crisol de la modernidad*, Paidós Transiciones, Barcelona, 2002.

HOFFER (1965)

Hoffer, Peter: ¿Publishers'Office, Madrid?, *The Architectural Review*, nº819, Five Schillings, Westminster, mayo 1965.

HOFFMAN (1960)

Hoffman, Werner, *La escultura del siglo XX*, Biblioteca Breve, Seix y Barral, Barcelona, 1960. Traducción de Gabriel Ferrater.

HORNBOSTEL (2000)

Hornbostel, Caleb: *Materiales para la construcción: tipos, usos y aplicaciones*, Limusa-Wiley, México, 2000.

HUERTA (1958)

Huerta, Pascual: ¿Una sala para las esculturas de José Luis Sánchez?, *La voz de Albacete*, Albacete, 8-5-1958.

HUERTA (2005)

¿Inaugurado el espacio para la cultura Colección J.L. Sánchez?, *El pueblo de Albacete*, Almansa, 9-7-2005.

IGLESIAS (1974)

Iglesias, José M^a: *El metal en el arte*, Sindicato Nacional del Metal, Madrid, 1974.

IGLESIAS (1981)

¿José Luis Sánchez. Muestra en el Palacio de Cristal. En torno y entorno?, *Guadalimar*, nº59, Madrid, 1981, pp.36-37.

IGLESIAS (1983)

¿La ideación escultórica de José Luis Sánchez?, *Guadalimar*, nº72, Madrid, abril 1983, pp.32-33.

INFANTES (1989)

Infantes, Juan: ¿José Luis Sánchez?, *Castilla-La Mancha*, Madrid, 1989, pp.88-89.

IRVING (1981)

Irving, D. J.: *Sculpture. Material and process*, Van Nostrand Reinhold Company, 1981.

IZAGUIRRE (1994)

Izaguirre, F.: ðEl don de esculpir grandeza, en el artista de José Luis Sánchezö, *La Tribuna*, Albacete, 10-4-1994, p.20.

JIMÉNEZ (1954a)

Jiménez, Salvador: ðArtistas galardonados por la Delegación de Educaciónö, *Juventud*, Madrid, 29-3-1954.

JIMÉNEZ (1954b)

ðNotas sobre la Exposición Nacional de Bellas Artesö, *Juventud*, Madrid, 1-7-1954.

JIMÉNEZ (1954c)

ðCasi sólo noticias de cinco nombres jóvenes: Pirla, Higuera, Ortiz, Cárdenas y José Luis Sánchezö, *Juventud*, Madrid, 1954.

JIMÉNEZ (1955)

ðJosé Luis Sánchezö, *Juventud*, Madrid, 1955.

JIMÉNEZ (1966)

ðArtes y Oficios de José Luis Sánchezö, *ABC*, Madrid, 13-12-1966, pp.29-32.

JIMÉNEZ (1982)

ðLos murales de Barajas (y IV). Guinovart, Barjola y José Luis Sánchezö, *ABC Cultural*, Madrid, 4-9-1982, p.9.

JIMÉNEZ (1987)

ðEl humilde heroísmo de José Luis Sánchezö, *La Verdad*, Albacete, 11-1-1987.

JIMÉNEZ (1981)

ðLos caminos de la libertad de José Luis Sánchezö, *ABC Cultural*, Madrid, 21-3-1981, pp.12-13.

JIMÉNEZ (1983)

Jiménez, Antonio: ðEl mármol de Macael estará presente en Finlandia gracias a la obra escultórica de José Luis Sánchezö, *La crónica*, Almería, 15-4-1983.

JIMÉNEZ (1994)

Jiménez, Juanjo: ðJosé Luis Sánchez o el oficio de escultorö, *La Tribuna*, Albacete, 26-4-1994.

JIMÉNEZ (1997)

ðLos caminos de la libertad de José Luis Sánchezö, en *De lo vivo y lo pintado. En el siglo de Picasso*, Universidad de Murcia, Murcia, 1997, pp.209-212.

JIMÉNEZ-BLANCO (1995)

Jiménez-Blanco, M^a Dolores: *J. L.Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*, Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid, 1995.

JIMÉNEZ-BLANCO (2007)

Julio González. *La nueva escultura en hierro*, Instituto de Cultura, Fundación Mapfre, Madrid, 2007.

JIMÉNEZ-BLANCO y ALBORNOZ (1989)

Jiménez-Blanco, M^a Dolores y Albornoz, Carrillo de: *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1989.

JIMÉNEZ MARAÑÓN (2000)

Jiménez Marañón, A.: «La iglesia de Sopena o una crónica frente al olvido», en V.V.A.A. (2000c).

JORIÓ (1994)

Jorió, J. M.: *La soldadura. Materiales, técnicas, aplicaciones, ejemplos prácticos*, Susaeta, Madrid, 1994.

JOUVET y MARTINI (1978)

Jouvet, J. Pierre y Martini, Silvano: *70 Scultori Contemporanei*, Mostra Internazionale di Scultura, Sommacampagna, Verona, 1978.

JOVE (1955)

Jove, José María: «Ortiz Berrocal, Ignacio Cárdenas, Fernando Higuera, Fernández Pirla y José Luis Sánchez, en el saloncillo de la Revista Ateneo», *Revista*, Madrid, 1955, pp.153-156.

JULIÁN y TÀPIES (1977)

Julián, Inma y Tapiés, Antoni: *Diálogo sobre arte, cultura y sociedad*, Icaria, Barcelona, 1977.

K. LANGER (1967)

K. Langer, Susanne: *Sentimiento y forma*, una teoría del arte desarrollada a partir de una *Nueva clave de la filosofía*. Traducción de Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández. Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad Universitaria, México, 1967. *Feeling and Form* [1ªed.1953].

KNOBLER (1970)

Knobler, Nathan: *El diálogo visual*, Aguilar, Madrid, 1970. Traducción por Juan García. *Visual Dialogue* [1ªed.1966].

KÖHLER (1973)

Köhler, Wolfgang: *Psicología de la forma*, Paidós, Buenos Aires, 1973 [1ªed.1947].

KOSKINEN (1984)

Koskinen, Jan: «En upplevelse i form och färg» (Una experiencia de forma y color), *Vasabladet*, Finlandia, 23-11-1984.

KOVALOVSKY (1981)

Kovalovszky, Márta: *V Exposition Internationale de la petite sculpture de Budapest*. Catálogo de la exposición, Budapest, 1981.

KRAUSS (1996)

Krauss, Rosalind E.: «La escultura en el campo expandido», en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Forma, Madrid, 1996.

KRAUSS (2002)

Pasajes de la escultura moderna, Tres Cantos, Akal, 2002. *Pasages of Modern Sculpture* [1ªed.1977].

KRAUSS y FOSTER (2006)

Krauss, Rosalind E. y Foster Hal: *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006. *Art since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism* [1ªed.2004].

KROUSTALLIS (2008)

Kroustallis, Stefanos K.: *Diccionario de materias y técnicas (I. Materias)*. Tesauro para la descripción y catalogación de bienes culturales, Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Madrid, 2008.

KUSPIT (2003)

Kuspit, Donald: *Signos de Psique en el arte moderno y posmoderno*, Akal, Madrid, 2003. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. *Signs of Psyche in Modern Art* [1ªed.1994].

LAGARES PRIETO (1989)

Lagares Prieto, Francisco: *Un proceso de creación o la búsqueda de nuevos planteamientos expresivos para una continuidad de trabajo*, 1989. Tesis doctoral (inédita), Biblioteca de la U.C.M., Departamento de Escultura, Madrid.

LA LAMA (1963)

La Lama, César de la: ñIsabel la Católica y Fray Junípero, dos bronce de José Luis Sánchez y Pablo Serrano, para el Pabellón español de la Feria Mundial de Nueva Yorkö, *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 27-12-1963, p.15.

LASSEN (1983)

Lassen, Hellen: ñFlot dekorationö (Elegante decoración), *Politiken*, 15-12-1983.

LAVONEN (1983)

Lavonen, Kuutti: ñMuodon ja tilan liíto. Esimerkki Espanjastaö (Unión de forma y espacio. Un ejemplo procedente de España), *Helsingin Sanomat*, Helsinki, 28-4-1983, p.24.

LAZO (1981)

Lazo, Mercedes: ñJosé Luis Sánchez, en el Palacio de Cristal, se nos muestra tal y como esö, *Cambio 16*, Madrid, 16-3-1981.

LE BUHAN y LEYMARIE (1988)

Le Buhan, Dominique y Leymarie, Jean: *Méditerranée, sources et formes du XX siècle*, Catálogo de la exposición, Cercle d'Art, Artcurial, París, 1988.

LEAL (1988)

Leal, Luis F.: ñJosé Luis Sánchez: el metal de la poesíaö, *La Verdad*, Albacete, 19-6-1988.

LEAL (1998)

ñJosé Luis Sánchez, un castellano-mancheño nominado para la Real Academia de Bellas Artesö, *El Día*, Albacete, 19-6-1998.

LÍBANO (1976)

Líbano, Álvaro: *José Luis Sánchez*. Catálogo de la exposición, Galería Lúzaró, Bilbao, 1976.

LOARCE GÓMEZ (1981)

Loarce Gómez, José Luis: ñRetrospectiva del escultor mancheño en el Palacio de Cristal madrileñoö, *Hoja del lunes*, Ciudad Real, 4-5-1981.

LOGROÑO (1974a)

Logroño, Miguel: *José Luis Sánchez*, Cuadernos Rayuela 19, nº4, Rayuela, Madrid, 1974.

LOGROÑO (1974b)

õEsculturas. Meditación de la antiestatuaö, 1974 en V.V.A.A. (1981a), pp.79-80.

LOGROÑO (1975)

õLa escultura de José Luis Sánchez como arquetipoö, *Blanco y Negro*, Madrid, 18-1-1975, p.68.

LOGROÑO (1977a)

Catálogo de la 11ª Biennale Internazionale Piccola Scultura, Palazzo della Ragione, Padova, 1977.

LOGROÑO (1977b)

õJosé Luis Sánchez: la escultura es una lógica de las formasö, *Diario 16*, Madrid, 26-1-1977, p.21.

LOGROÑO (1984)

Mompó, Galería Theo, Madrid, 1984.

LOMEÑA (1978)

Lomeña, Martín: õArteö, *Hoja del Lunes*, Madrid, 6-11-1978.

LONGORIA (1983)

Longoria, Francisco F.: *Taide ja arkkitehtuuri. Kolme espanjalaista taiteilijaa (Arte y arquitectura. Tres artistas españoles): Amadeo Gabino, José Luis Sánchez y Vaquero Turcios*, Dirección General de Relaciones Culturales y el Departamento de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura de Finlandia, Helsinki, 1983.

LÓPEZ (1985)

López, Faustino: õPórtico de La Manchaö, *La Verdad*, Albacete, 8-12-1985.

LÓPEZ HERNÁNDEZ (1988)

López Hernández, Francisco: *Proceso y creación de una obra escultórica*, 1988. Tesis doctoral (inédita), Biblioteca de la U.C.M., Departamento de Escultura, Madrid.

LÓPEZ HERNÁNDEZ (1988)

López Hernández, Julio: *La medalla, territorio de lectura*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1988.

LÓPEZ CHUHURRA (1986)

López Chuhurra, Osvaldo: *La Escultura. Diálogos entre la materia y el espacio*, Cynthia Perkins, Madrid, 1986.

LÓPEZ DE TEJADA (1982)

López de Tejada, Patricia: õDiseño. José Luis Sánchez: otras inquisicionesö, *Casa viva*, nº35, Barcelona, 1982, pp. 70 y 72.

LÓPEZ DE TEJADA (1984)

õDiseño de mueblesö, *El País*, Madrid, 29-12-1984.

LÓPEZ MONDÉJAR (2010)

López Mondéjar, Publio: õLa luminosa trayectoria de José Luis Sánchezö, *Carta de España*, nº661, Ministerio de Trabajo e Información, Madrid, junio 2010, p.37.

LORENT (1983)

Lorent, Claude: ðJosé Luis Sánchezö, *Arts Antiques*, Bélgica, 1983.

LINNALA (1983)

Linnala, Eriikki: ðEspanjassa modern monumenttitaide on ympäristön rikkausö, *Satakunnan Kansa*, Helsinki, 1983.

LUCAS (2002)

Lucas, Antonio: ðCómo esculpir la nieblaö, *El Mundo*, Madrid, 17-12-2002.

LLORENTE HERNÁNDEZ (1995)

Llorente Hernández, Ángel: *Arte e ideología en el franquismo (1939-51)*, Visor, Madrid, 1995.

LLORENTE HERNÁNDEZ (2001)

ðLa renovación de la escultura en la posguerra españolaö, en *El arte español del siglo XX. Su perspectiva al final del milenio*, C.S.I.C., Madrid, 2001.

LLORENTE HERNÁNDEZ (2007)

Arte español de los años 50. Una década de revolución plástica, Madrid, 2007.

LLOVET (1983)

Llovet, Enrique: ðLos cinco sentidos. Esculturasö, *ABC*, Madrid, 12-3-1983, p.38.

M. S.O. (1978)

M. S.O.: ðEl escultor José Luis Sánchez en Parke-15 de Pamplonaö, *Egin*, 29-10-1978, p.17.

MACUA (1979)

Macua, Juan Ignacio: ðJornadas en Granada sobre el diseño y su enseñanzaö, *El País*, Madrid, 29-3-1979.

MACUA (1985)

ðEl diseño en Españaö, en V.V.A.A. (1985a), pp.161-163.

MADERUELO (1990)

Maderuelo, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*, Mondadori, Madrid, 1990.

MADERUELO (1994a)

La pérdida del pedestal, Cuadernos Círculo de Bellas Artes, Visor, Madrid, 1994.

MADERUELO (1994b)

ðUna nueva poética de la formaö, en *Una colección de escultura moderna española con dibujo*, Colección ICO, Madrid, 1994.

MADERUELO (1994c)

Arte público, Diputación de Huesca, Huesca, 1994.

MADERUELO (2001)

ðHacia la definición de un arte públicoö, en *Poéticas del lugar. Arte público en España*, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2001.

MADERUELO (2008)

La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989, Akal, Madrid, 2008.

MALDONADO (1977)

Maldonado, Tomás: *Vanguardia y racionalidad. Artículos, ensayos y otros escritos: 1946-1974*, Barcelona, 1977.

MALTESE (1997) (coord.)

Maltese, Corrado (coord.): *Las técnicas artísticas*, Cátedra, Madrid, 1997.

MANRIQUE DE LARA (1975)

Manrique de Lara, José Gerardo: "José Luis Sánchez", *Bellas Artes*, nº40, Madrid, febrero 1975, p.51.

MANRIQUE (1974)

Manrique, César: *Lanzarote, arquitectura inédita*, Valverde, San Sebastián, 1974.

MARCHAN FIZ (1974)

Marchán Fiz, Simón: "Un ciclo sobre arte actual: Nuevos Comportamientos Artísticos", *Revista Comunicación*, nº18, Madrid, 1974, pp.24-35.

MARCHAN FIZ (1975)

"¿Carácter anticipatorio del arte?", en V.V.A.A. (1975), pp.61-74.

MARCHAN FIZ (1986)

Del arte objetual al arte concepto, Akal, Madrid, 1986.

MARCHÁN FIZ (2003)

"Una poética de la desocupación y del vacío: el transitar de Oteiza a la arquitectura desde la escultura", en V.V.A.A. (2003), pp.205-240.

MARÍN-MEDINA (1975a)

Marín-Medina, José: "Reaparición de un escultor: José Luis Sánchez", *ABC*, Madrid, 1-2-1975.

MARÍN-MEDINA (1975b)

"Reencuentro y novísima revelación de José Luis Sánchez", *Gazeta del Arte*, nº35, Madrid, 15-1-1975.

MARÍN-MEDINA (1976a)

"José Luis Sánchez y la escultura", *Gazeta del Arte*, nº69, Madrid, 1976, pp.20-21.

MARÍN-MEDINA (1976b)

"La creación escultórica de José Luis Sánchez", *Bellas Artes*, nº52, Madrid, 1976, pp.18-21.

MARÍN-MEDINA (1976c)

"Obras incorporadas en la arquitectura. Artes aplicadas/implicadas/concurrentes", 1976, en V.V.A.A. (1981a), pp.63-64.

MARÍN-MEDINA (1976d)

José Luis Sánchez. Sobre escultura y sociedad, Catálogo de la exposición, Galería de Exposiciones del Banco de Granada, Granada, 1976.

MARÍN-MEDINA (1978a)

La escultura española contemporánea (1800-1978): historia y evaluación crítica, Colección Biblioteca de Artes Contemporáneas, Edarcón, Madrid, 1978.

MARÍN-MEDINA (1978b)

õJosé Luis Sánchez. Veinticinco años de oficio de escultorö, en V.V.A.A. (1978b), pp.7-9.

MARÍN-MEDINA (1980)

José Luis Fernández, cuerpo y forma de su escultura, Colección Arte/Vida, Edarcón, Madrid, 1980.

MARÍN-MEDINA (1983)

õElogio y actualidad de la esculturaö, *Informaciones de las artes y las letras*, Madrid, 24-3-1983, p.6.

MARÍN-MEDINA (1985)

España, escultura multiplicada, Catálogo de la exposición, Dirección General de Relaciones Culturales y Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 1985.

MARÍN-MEDINA (2004)

õComo un poema dilatado en el aireö, en el Catálogo *Energía dibujada*, Galería May Moré, Madrid, 2005.

MARÍN-MEDINA (2005a)

Escultura española contemporánea. Catálogo de la exposición, Sala de Exposiciones Centro de Arte Palacio Almodí, Ayuntamiento de Murcia, Murcia, 2005.

MARÍN-MEDINA (2005b)

El arte para todos. Escultura pública en Leganés. Catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Leganés, Leganés, 2005.

MARRERO (1954)

Marrero, Vicente: *La escultura en movimiento de Ángel Ferrant*, Rialp, Madrid, 1954.

MARTÍN (1965)

Martín, Judith: õStatue Hill Stay Hereö, *Washington Post*, 31-10-1965.

MARTÍN GONZÁLEZ (1985)

Martín González, Juan José: *El escultor en el Siglo de Oro*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985.

MARTÍN GONZÁLEZ (1986)

Las claves de la escultura, Ariel, Barcelona, 1986.

MARTÍN GONZÁLEZ (1991)

õLa esculturaö, en *El libro de la Academia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1991, pp.88-90.

MARTÍNEZ (1981a)

Martínez, Emilio õLa exposición de José Luis Sánchez, itinerante por Españaö, *La Verdad*, Albacete, 5-11-1981.

MARTÍNEZ (1981b)

õEl escultor albaceteño José Luis Sánchez triunfa en Madridö, *La Verdad*, Albacete, 16-4-1981.

MARTÍNEZ (1983)

õGran éxito de la Exposición de José Luis Sánchez en Parísö, *La Verdad*, Albacete, 8-9-1983.

MARTÍNEZ (1984a)

õJosé Luis Sánchez, 4 años seguidos de exposición en Madridö, *La Verdad*, Albacete, 4-4-1984.

MARTÍNEZ (1984b)

õJosé Luis Sánchez expone en Finlandiaö, *La Verdad*, Albacete, 27-11-1984.

MARTÍNEZ (1987)

õFamosos en la Casa Regional de Madridö, *La Verdad*, Albacete, 19-4-1987.

MARTÍNEZ (2005)

Martínez, Pascual: õJosé Luis Sánchez echa raíces en Almansaö, *La Verdad*, Almansa, 9-7-2005.

MARTÍNEZ (2008a)

õUna guía para un espacio únicoö, *La Verdad*, Almansa, 6-7-2008.

MARTÍNEZ (2008b)

õUna guía para un espacio únicoö, *La Verdad*, Almansa, 6-7-2008.

MARTÍNEZ (1982)

Martínez, Tita: õJosé Luis Sánchez, un escultor de Almansa para el mundoö, *La voz de Albacete*, Albacete, 28-11-1982, p.12.

MARTÍNEZ (1983)

õJosé Luis Sánchez expone esculturas y relieves en la sala Artcurialö, *Albacete actualidad*, Albacete, 26-10-1983.

MARTÍNEZ GARRIDO (1986)

Martínez Garrido, José Luis: õJosé Luis Sánchezö, en *Fondos artísticos de la Caja de Ahorros de Albacete*, Cultural Albacete, Albacete, 1986, pp.25 y 66.

MARTÍNEZ-NOVILLO (1982)

Martínez Novillo, Álvaro: *Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo 1894-1951*, Museo Español Arte Contemporáneo, Madrid, 1982.

MARTÍNEZ-NOVILLO (1987)

õJosé Luis Sánchez, en defensa de la esculturaö, *ABC de las Artes*, Madrid, 3-12-1987, p.17.

MARTÍNEZ-NOVILLO (1989a)

õVolúmenes en piedraö, *ABC*, Madrid, 2-2-1989, p.17.

MARTÍNEZ-NOVILLO (1989b)

õPropuesta en tres dimensionesö, *ABC*, Madrid, 9-2- 1989, pp.20-21.

MASÓ (2004)

Masó, Alfonso, *Qué puede ser una escultura*, Manuales Humanidades/Bellas Artes, Universidad de Granada, 2004 [1ªed. 1997].

MASSIP (1964)

Massip, José María: òEl Pabellón español, sensación de la Feriaö, *ABC*, Madrid, 1-5-1964.

MATEOS (1979)

Mateos, José: *Pintura y escultura del siglo XX*, Ramón Sopena, Barcelona, 1979.

MATILLA (1997)

Matilla, José Manuel: *El caballo de bronce*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, Madrid, 1997.

MAZA (1976)

Maza, Cristina: òJosé Luis Sánchez, pionero del arte aplicado en Españaö, *Informaciones*, Madrid, 30-11-1976.

MAZARS (1978a)

Mazars, Pierre: òSanchez: l'ímagination au pouvoirö, *Le Figaro*, París, 11-4-1978.

MAZARS (1978b)

òJosé Luis Sánchez: la imaginación al poderö, *Guadalimar*, nº32, Madrid, 1978, p.42.

MAZARS (1981)

òNord-Sudö, *Le Figaro*, París, 4-6-1981.

MILLS (1976)

Mills, John W.: *The Technique of Sculpture*, B T Batsford Limited, Londres, 1976.

MOLES (1975)

Moles, Abraham: *Teoría de los objetos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

MOLINA (1998)

Molina, Jesús: *La escultura construida*, Museo de la Ciudad, Madrid, 1998.

MOLINA (1998)

Jesús Molina: geometrías: esculturas para un espacio público, Ayuntamiento, Área de Obras e Infraestructuras, Madrid, 1998.

MOLINER (2007)

Moliner, María: *Diccionario de uso del español*, vol.1 y 2, Gredos., Madrid, 2007 [1ªed. 1967].

MOLINS (1996)

òMisterio y geometría. La década de la abstracciónö, en V.V.A.A. (1996c) pp.32-57.

MOLINS (1998)

Molins, Patricia: *José Luis Sánchez. Referencias*, Catálogo de la exposición, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1998.

MOLINS y PÉREZ (2004)

Molins, Patricia y Pérez, Carlos: òDiseño industrial y diseño gráficoö, en *España años 50. Una década de creación*, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Málaga, 2004, pp.165-179.

MOLINS (2003)

Molins, Javier: *Grandes artistas: la mirada de los descendientes*, IVAM Documentos 4, Valencia, 2003.

MONGE (2000)

Monge, M^a José: òJosé Luis Sánchez, el constructor del aireö, *Diseño de la Ciudad*, nº23, Publitécnica Madrid, abril 2000, pp.172-178.

MONGE (2005)

òAlmansa y José Luis Sánchezö, *Diseño de la ciudad*, nº50, Publitécnica Madrid, 2005, pp.15-18.

MONGE (2008)

òNavalcarnero, museo vivo al aire libreö, *Diseño de la ciudad*, nº62, Publitécnica Madrid, febrero 2008, pp.9-18.

MONTE SACRISTÁN (2004)

Monte Sacristán, M^a Antonia: *La escultura pública en el casco urbano de Madrid 1980-2000*, 2004. Tesis doctoral (inérita), Biblioteca de la U.C.M., Facultad de Bellas Artes, Madrid.

MORRIS (1977)

Morris, William: *Arte y sociedad industrial*, Fernando Torres, Valencia, 1977.

MUNARI

Munari, Bruno: *Diseño y comunicación visual: contribución a una metodología didáctica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002 [1^aed.1993].

MUNARI (1973)

El arte como oficio, Labor, Barcelona, 1973.

MUNFORT (1968)

Munfort, L.: òArte, técnica e integración culturalöen *Arte y técnica*, 1968, pp.136-161

MUÑOZ MOLINA (1994)

Muñoz Molina, Antonio: òLos metales y el barroö, *El País*, Madrid, 2-2-1994.

NAVARRO y ROSALES

Navarro, Justo y Rosales, José Carlos: òJosé Luis Sánchez. ¿El arte en la calle?ö, *Ideal*, Granada, 21-3-1978.

NIEBLA (2005)

Niebla, Antonio: òBerrocal. Un clásico de la modernidadö, en el catálogo *Berrocal. Un clásico de la modernidad*, Centro de Exposiciones y Congresos Ibercaja, Zaragoza, 2005.

NIETO ALCAIDE (1961)

Nieto Alcaide, Víctor: òLa escultura de Julio Gonzálezö, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº138, Madrid, junio 1961, pp.55-58.

NIETO ALCAIDE (1964)

òLa escultura española desde Alberto Sánchez y Ferrant hasta nuestros díasö, *Artes*, nº74-76, Madrid, 1964, pp.21-22.

NIETO ALCAIDE (1990)

òApuntes de los cuadernos de la Memoria (Madrid, 1963-1964)ö en GARCÍA RAMOS y otros (1990), pp.50-83.

NIETO ALCAIDE (1991)

õSobre el arte que se hizo en los 50: entre la modernidad y la vanguardiaö, en *Del Surrealismo al Informalismo. Arte de los años cincuenta en Madrid*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1991, pp.42-91.

NIETO ALCAIDE (1993)

õEl color de la negación del colorö en *El color de las Vanguardias. Pintura española contemporánea 1950-1990*, Colección Argentaria, Fundación Argentaria, Madrid, 1993, pp.20-29.

NIETO ALCAIDE (1995)

õEncuentros en la reconstrucción de la vanguardia española de los años cincuenta y sesentaö, en V.V.A.A. (1995), pp.19-28.

NIETO ALCAIDE (1998)

õContexto crítico de una renovación 1940-1964ö, en TUSELL Y BIOSCA (1998), pp.25-37.

NIETO ALCAIDE (2002)

õEl color de El Pasoö, en V.V.A.A (2002), pp.63-76.

NIETO ALCAIDE (2003)

õLa escultura de Andreu Alfaro: el dibujo en la ciudadö, en V.V.A.A. (2003), pp.317-332.

NIETO ALCAIDE (2004)

õReconstrucción de la modernidad y creación de la vanguardiaö, en *Arte para un siglo. Abstracciones-Figuraciones 1940-1975*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2004, pp.23-41.

NIETO ALCAIDE (2005)

La escultura durmiente. Julio López Hernández, el dibujo como proceso, Cajastur, Asturias, 2005.

NIETO ALCAIDE (2006)

õArte actual en la Academiaö, *Dos dimensiones 2*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2006, pp.9-16.

NIETO ALCAIDE (2007)

õSumar pinturaö en *Colección de Arte Asamblea de Madrid*, Madrid, 2007, pp.13-20.

NUSSBAUM (1980)

Nussbaum, Jean-Marie: õAu Musée des beaux-arts. José Luis Sánchez ou de la métamorphoseö, *L'Impartial*, La Chaux-de-Fonds, 23-4-1980.

OLAY (1990)

Olay, Inmaculada: õJosé Luis Sánchez expone en el Museo Barjolaö, *La Hoja del Lunes*, Gijón, 15-10-1990.

OLMEDO (1955)

Olmedo, Manuel: õArte y artistasö, *ABC*, Sevilla, 27-2-1955.

ORDAX (1980)

Ordax, Salvador Andrés: *Catálogo de la Exposición Premio Cáceres de escultura*, Institución Cultural õEl Bronceseö, Diputación Provincial de Cáceres, Cáceres, 1980.

OROPESA (2006)

Oropesa, Marisa: *La revolución de la escultura en el siglo XX*. Catálogo de la exposición, Centro Cultural Casa de Vacas, Madrid, 2006.

ORLOWSKI (2000)

Orlowski, Nicolas: òActualité Internationale des Artsö, *Les Cahiers d'Artcurial*, nº2, París, 2000, p.16.

P. V. (1981)

P. V.: òDebossens et Sanchez: vigueur et raffinementö, *24 heures*, Lausana, 29-5-1981.

PAREDES (1989)

Paredes, Tomás: òEl renacimiento de la esculturaö, *El Punto de las Artes*, Madrid, 11-2-1989, p.3.

PAREDES (1998a)

òJosé Luis Sánchez. Halcón y gorrión, orientador de la materia, ángel del hierroö, *El Punto de las Artes*, Madrid, 5-11-1998.

PAREDES (1998b)

òReferencias en la escultura de José Luis Sánchezö, *El Punto de las Artes*, Madrid, 9-15-1998.

PAREDES (2007)

òLa escultura de José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansaö, *El Punto de las Artes*, Madrid, 6-12-2007.

PAREDES (2010)

òFortuna crítica de José Luis Sánchezö en V.V.A.A. (2010a), pp.193-203.

PAREDES (2011)

òEn defensa de la esculturaö, *La Vanguardia*, Barcelona, 23-10-2011, p.21.

PARREÑO (2000)

Parreño, José Mª: òVanguardias en la escultura española en maderaö, en *Un bosque en obras. Vanguardias en la escultura española en madera*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente y Fundación Caja Madrid, 2000.

PEIRÓ AMO (2004)

Peiró Amo, Agustín: òSan Vicente de Paúl. Reflexiones sobre un nuevo centro parroquialö, *Cultural Albacete*, nº1, Albacete, enero-abril 2004, pp.9-11.

PEREDA (s.f.)

Pereda, Vicente de: *Pintura y Escultura. Sus orígenes, épocas y escuelas hasta el siglo XX*, Aguilar, Madrid, s.f.

PEREDA (1976)

Pereda, Rosa María: òLa escultura escapa de la arquitecturaö, *El País*, Madrid, 26-11-1976.

PÉREZ-GUERRA (1998)

Pérez-Guerra, José: òJosé Luis Sánchez, un espacio animadoö, *El Punto de las Artes*, nº501, Madrid, 1998.

PÉREZ SÁNCHEZ (1976)

Pérez Sánchez, A.: *Tierras de España*, Publicaciones de la Fundación Juan March, Noguer, Murcia, 1976, pp.329-331.

PÉREZ VILLEN (1991)

Pérez Villen, Ángel Luis: *Vanguardia española en Córdoba*, Colección Exposiciones de la Caja /9, Córdoba, 1991.

PÉREZ LOZANO (1954)

Pérez Lozano, J. M.: 556 obras en la Exposición Nacional, *Signo*, Madrid, 12-6-1954.

PERIS SÁNCHEZ (2010)

Peris Sánchez, Diego: La escultura de José Luis Sánchez, *Lanzadigital*, Ciudad Real, 14-3-2010.

PHILIPS (1998)

Philips, T.: *Africa. The art of a continent*, Royal Academy of Arts, Londres, 1998.

PIERRE JOUVET y MARTINI (1978)

Pierre Juvet, J. y Martini, Silvano: *Mostra Internazionale di scultura Ca`Zenobia*, Verona, 1978.

PINGEOT (1986)

Pingeot, Anne: *La sculpture française au XIX siècle*, Reunion des Musées Nationaux, Grand Palais París, 1986.

PIRSON (1988)

Pirson, Jean- François: *La escultura y el objeto*, Promociones Universitarias, Barcelona, 1988.

POI (1997)

Poi, Marco Alberto de: *Cómo realizar esculturas en madera, piedra, en mármol, en metal*, Vecchi, Barcelona, 1997.

PONTI (1956)

Ponti, Letizia: Clima spagnolo, *Domus*, Milán, 1956.

POPOVICI (1959)

Popovici, Cirilo: Escultura religiosa, *S.P. Revista de Información Mundial*, nº104, Madrid, 3-5-1959, p.45.

POPOVICI (1977)

La dialéctica reflexiva de José Luis Sánchez, *Guadalimar*, nº21, Madrid, marzo 1977, pp.80-81.

POPOVICI (1983)

José Luis Fernández del Amo. El Hombre y la Obra, en *Fernández del Amo. Arquitectura 1942-1982*, MEAC, Madrid, 1983.

PORTELA SANDOVAL (1973)

Portela Sandoval, Francisco: *Historia de la escultura. El siglo XX*, vol.VIII, Magisterio Español, Madrid, 1973.

PORTELA SANDOVAL (1984)

La escultura española contemporánea, *Campus*, nº5, Alicante, 1984, pp.24-34.

PORTELA SANDOVAL (1995)

õEl arte religioso en Madrid (1885-1995)ö, en *Fe y cultura en la provincia eclesiástica de Madrid*, Patrimonio artístico, Madrid, 1995, pp.40-45.

PLANAS (1998)

Planas, Antoni: õJosé Luis Sánchezö, *Cultura y espectáculos*, Madrid, 30-10-1998.

PLAZAOLA (1965)

Plazaola, Juan: *El arte sacro actual*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1965.

PLAZAOLA (2001)

La iglesia y el arte, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001.

PRADOS DE LA PLAZA (1967)

Prados de la Plaza, Francisco: õArquitectura Vaticano II: una parroquia de Miguel Fisacö, *Arte Religioso Actual*, nº13, Madrid, julio 1967.

PRADOS DE LA PLAZA (1996)

õArte del siglo XX. José Luis Sánchezö, *Goya*, nº251, Madrid, 7-4-1996, pp.314-318.

PRIETO-BARRAL (1976)

Pietro Barral, M^a. Fortunata: õEl escultor José Luis Sánchez en la Galería Lúzarö de Bilbaoö, *Galerie Jardin des Arts*, París, marzo-1976.

PRIETO-BARRAL (1978)

õJosé Luis Sánchezö, *Journal Artcurial*, nº10, París, 1978.

PRISCILLE (1980)

Priscille, Monique: õJosé Luis Sánchez, de l'ambivalence à l'unitéö, *La Suisse*, Génova, 20-4-1980.

PRODAN (1985)

Prodan, Gianna: õEvolución del Realismoö, en V.V.A.A. (1985b), pp.25-32.

PRODAN (2003) (coord.)

Historia del Arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX, t. 1 y 2, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación y Cultura, Toledo, 2003.

QUIÑONES (1964)

Quiñones, Fernando: *Arcadio Blasco*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1964.

QUIÑONERO (1989)

Quiñonero, Juan Pedro: õLos cincuenta viajan a Parísö, *ABC*, Madrid, 21-9-1989.

R.B. (1998)

R. B.: õEl constructivismo de José Luis Sánchezö, *El País/Babelia*, Madrid, 17-10-1998, p.18.

RAMÍREZ (1976)

Ramírez, Juan Antonio: *Medios de masas e historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1976.

RAMÍREZ (1999)

Cómo escribir sobre arte y arquitectura, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999.

RAMÍREZ CAMACHO (1986)

Ramírez Camacho, Rafael: *Madrid. El arte sale a la calle*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Granada, 1986.

RAMÍREZ DE LUCAS (1959a)

Ramírez de Lucas, Juan: «Una muestra singular del moderno arte religioso español», *El Español*, Madrid, 17-10-1959.

RAMÍREZ DE LUCAS (1959b)

«Arte de hoy para la Casa de Dios. Equilibrio y modernidad en la obra de José Luis Sánchez», *El Español*, Madrid, 1959, pp.26-32.

RAMÍREZ DE LUCAS (1959c)

«El Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y sus nuevas salas», *La Hora*, Madrid, 1-5-1959, pp.10-11.

RAMÍREZ DE LUCAS (1962)

«Triunfo de España en la III Bienal de Arte Sacro de Salzburgo», *In-8*, Madrid, 1962, pp.121-128.

RAMÍREZ DE LUCAS (1966)

«La arquitectura como respeto del paisaje», *ABC*, Madrid, 1966, pp.9-10.

RAMÍREZ DE LUCAS (1964a)

«El significado del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York», *Temas*, Nueva York, julio 1964, pp.20-27.

RAMÍREZ DE LUCAS (1964b)

Amadeo Gabino, Comisaría de la Feria de Nueva York, Madrid, 1964.

RAMÍREZ DE LUCAS (1964c)

«España», *Arquitectura*, nº68, agosto 1964, Madrid, pp.19-39.

RAMÍREZ DE LUCAS (1967)

«La arquitectura como respeto del paisaje. Inauguración del Real Automóvil Club», *ABC*, Madrid, 4-7-1967, pp.9-10.

RAMÍREZ DE LUCAS (1976)

«El arte popular, arte de todo el mundo», *Bellas Artes* 76, nº52, Madrid, 1976, pp.13-15.

RAMÍREZ DE LUCAS (1998)

«El diseño español en las exposiciones internacionales», en V.V.A.A. (1998a).

READ (1967)

Read, Herbert: *Orígenes de la forma en el arte*, Proyección, Buenos Aires, 1967. Traducción directa de Alicia Gómez. *The origins of form in art* [1ªed.1965].

READ (1974)

El significado del arte, Colección Novelas y cuentos, Gráficas Torroba, Madrid, 1974. Presentación, notas y suplemento final de José de Castro Arines. *The Meaning of Art* [1ªed.1964].

READ (1998)

La escultura moderna: breve historia, Destino, Barcelona, 1998. Traducción de Antoni Vicens. *Modern Sculpture* [1ªed.1964].

REVILLA UCEDA (1976a)

Revilla Uceda, Mateo: ðLas esculturas de José Luis Sánchezö, *Guadalimar*, nº12, Madrid, 1976, pp.62-63.

REVILLA UCEDA (1976b)

ðLas esculturas de José Luis Sánchezö, *Batik*, nº24, Barcelona, 1976, p.29.

REYNER (1977)

Reyner, Bauham: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.

RIVERA HERNÁNDEZ (1985)

Rivera Hernández, Manuel: *Las vanguardias históricas en España*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1985.

RINCÓN DE LA VEGA (2010)

Rincón de la Vega, Daniel: *Una inflexión en la arquitectura de posguerra. Madrid 1955-1970. Vivienda colectiva de lujo*. Tomo I y II, 2010, Tesis doctoral (inérita), Escuela Superior de Arquitectura Técnica de Sevilla, Sevilla.

ROBLES (1994)

Robles, Sánchez: ðJosé Luis Sánchez. Escultorö, *La Verdad*, Albacete, 8-4-1994.

RODRÍGUEZ (1998)

Rodríguez, Juan Carlos: ðEl Conde Duque arranca el curso de la mano de las vanguardiasö, *La Vanguardia*, Barcelona, 8-10-1998.

RODRÍGUEZ (1990)

Rodríguez, Ramón: ðJosé Luis Sánchez. La reflexión o el poso de lo brillanteö, *Papeles*, nº 16, Casa Municipal de la Cultura, Avilés, 11-1990, pp.10-11.

RODRÍGUEZ (2011)

Rodríguez, Ángel Antonio: ðUn cénit nacienteö, *El Comercio. La voz de Avilés*, Gijón, 15-10-2011, pp.8-9.

RODRÍGUEZ AGUILERA (1955)

Rodríguez Aguilera, C.: *Antología española del arte contemporáneo*, Barcelona, Barna, 1955.

RODRÍGUEZ AGUILERA (1969)

ðLa escultura como expresión socialö, *Tercer Programa*, nº13, Madrid, 1969, pp.245-262.

RODRÍGUEZ CUESTA (1986)

Rodríguez Cuesta, Juan M.: ðLa ocupación del espacioö, *La verdad*, 21-5-1986, p.2.

RODRÍGUEZ PELAZ (2001)

Rodríguez Pelaz, Celia: ðCien años de escultura pública en Bilbaoö, *Ondare*, nº20, Sociedad de Estudios Vascos, San Sebastián, 2001.

RODRÍGUEZ RUIZ (2001)

Rodríguez Ruiz, Delfín: *Memoria y modernidad. Arte y artistas del siglo XX en Castilla-La Mancha*, Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2001, pp.284-285.

RODRÍGUEZ RUIZ (2003)

õNada: metáforas del entorno. (Algunas ideas sobre la escultura y otros objetos contemporáneos)ö en V.V.A.A. (2003), pp.17-31.

ROJAS GÓMEZ (2000)

Rojas Gómez, Francisco: *Catálogo Artistas Españoles Actuales en el V Centenario de Carolus*, Caja Castilla-La Mancha, Fundación Cultura y Deporte de Castilla La Mancha, Toledo, 2000, pp.46-47.

ROMERO (2010)

Romero, Alberto: *Catálogo Escultura contemporánea. El bosque de acero*, Ayuntamiento de Cuenca, Cuenca, 2010.

ROWELL (1986)

Rowell, Margit: *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. Catálogo de la exposición, Centre Georges Pompidou, París, 1986.

ROZCO RICO (1997)

Rozco Rico, Antonio: *Fundición artística en bronce*, Universidad de Caldas, Colombia, 1997.

RUBERT DE VENTÓS (1963)

Rubert de Ventós, Xavier: *El arte ensimismado*, Ariel, Barcelona, 1963.

RUBERT DE VENTÓS (1980)

La modernidad, Ensayo de Filosofía Crítica, Península, Barcelona, 1982 [1ªed.1980].

RUBIO (1966)

Rubio, Javier: *El hierro en el arte español. Formas de la escultura contemporánea*, Aguado, Madrid, 1966.

RUBIO CAMÍN (1990)

Rubio Camín, Joaquín: *José Luis Sánchez Escultor*. Catálogo de la exposición, Servicio de publicaciones de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias, Museo Barjola, Gijón, 1990.

RUDEL (1986)

Rudel, J.: *Técnica de la escultura*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

RUIZ CABRERO (1996)

Ruiz Cabrero, Gabriel: õSilencios y conversaciones. La arquitectura y el arte de los años 50 en Madridö, en V.V.A.A. (1996c), pp.13-28.

RUIZ GORDILLO (2006)

Ruiz Gordillo, Fernando: *César Manrique*, Fundación César Manrique, Madrid, 2006.

RUIZ GIMÉNEZ (1952)

Ruiz Jiménez, J.: õArte y políticaö, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº26, Madrid, 1952.

RUIZ TRILLEROS (2005)

Ruiz Trilleros, Mónica: *José Luis Sánchez y su vinculación a la escultura antigua. Técnica y materiales*, Tesina (inédita), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2005.

RUIZ TRILLEROS (2007)

Un espacio para la escultura. José Luis Sánchez en el Ayuntamiento de Almansa, Catálogo de la exposición, Ayuntamiento de Almansa, Almansa, 2007.

RUIZ TRILLEROS (2010a)

La distancia entre la idea y el resultado en la escultura de José Luis Sánchez, *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010, pp.297-309.

RUIZ TRILLEROS (2010b)

El trazo de la idea al resultado e itinerario, en V.V.A.A. (2010a), pp.265-299 y 301-311.

RUSELL (1975)

Rusell, John: *Les Lalanne*, S. M. I., París, 1975.

SAENZ DE OIZA (1959)

Saenz de Oiza, Javier: *Vegaviana*, Cuadernos de Arte, Colección extraordinaria del Ateneo de Madrid, nº4, Altamira, Madrid, 1959.

SALVINI (1961)

Salvini, Roberto: *Scultura italiana moderna*, Silvana, Milán, 1961.

SAMANIEGO (1998)

Samaniego, Fernando: El escultor José Luis Sánchez expone su constructivismo lírico, *El País*, Madrid, 7-10-1998.

SAMANIEGO (2007)

Edificios con emoción, *El País*, Madrid, 4-7-2007.

SAMPEDRO (2007)

Sampedro, Javier: Contra todo lo que se mueve, *Babelia/El País*, Madrid, 27-3-2007.

SÁNCHEZ (1957)

Sánchez, Alfonso: Amor y cerámica, que no es una zarzuela precisamente, *Informaciones*, Madrid, 1957.

SÁNCHEZ (1958)

El arte sacro permanece abierto a su tiempo, *Informaciones*, Madrid, 1958.

SÁNCHEZ (1959)

Primera Exposición Internacional del libro de texto, *Informaciones*, Madrid, 10-4-1959.

SÁNCHEZ (1962)

Sánchez, Evelia: Nueva Casa de Ejercicios, *A.C.I.*, nº96, Barcelona, tercer trimestre de 1962.

SÁNCHEZ BONILLA (1993)

Sánchez Bonilla, M^a Isabel: Aplicaciones del cemento en la creación de esculturas. Fibrocemento, vaciado, construcción, en *Escultura Hechos*, Tenerife, 1993, pp.6-23.

SÁNCHEZ CAMARGO (1955)

Sánchez Camargo, Manuel: Los arquitectos y la III Bienal, *Noticia y crítica de Arte*, Madrid, 1955.

SÁNCHEZ CAMARGO (1957a)

õEscultura al aire libreö, *Hoja del Lunes*, Madrid, 3-6-1957, p.7

SÁNCHEZ CAMARGO (1957b)

õExposiciones en Madrid. De Clará a Eudaldo Serra pasando por Rebull, Serrano, Chillida y Chirinoö, *Revista*, nº269, Barcelona, 8-14 junio 1957, p.23.

SÁNCHEZ CAMARGO (1963)

Historia de la Academia Breve de Crítica de Arte. Homenaje a Eugenio d'Ors, Madrid, 1963.

SÁNCHEZ CAMARGO (1964)

õLa nueva frontera de la plástica españolaö, *Gaceta Ilustrada*, nº399, Madrid, 30-5-1964.

SÁNCHEZ DE LA ROSA (1981)

Sánchez de la Rosa: õEl escultor almanseño José Luis Sánchez tiene a Madrid con la boca abiertaö, *La Verdad*, Madrid, 29-3-1981.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1954a)

Sánchez Fernández, José Luis: õEspaña en la X Trienal de Milánö, *Ateneo*, nº70, Madrid, 15-10-1954, pp.30-31.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1954b)

õLa mostra de Dalíö, *Ateneo*, nº72, Madrid, 15-12-1954, pp. 30-31.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1954c)

õEspaña en la décima Trienal de Milánö, *Revista*, nº134, Barcelona, noviembre 1954, p.7.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1955a)

õEl Pabellón español en la X Trienal de Milánö, *Alcalá*, Madrid, 25-1-1955.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1955b)

õEspaña en la décima Trienal de Milánö, *Clavileño (Revista de la Asociación Internacional de Hispanismo)*, nº31, Madrid, enero-febrero, 1955, pp.42-44.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1955c)

õExposición de esculturaö, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº161, Madrid, 1955, p.45.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1955d)

õDos grupos plásticos juvenilesö, *Alcalá*, Madrid, 10-2-1955.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1963)

õIntegración de las artesö, *Hogar y Arquitectura*, nº44, Madrid, enero-febrero 1963, p.5.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1968)

õLos artistasö, *Arte Religioso Actual*, nº16, Madrid, abril-junio 1968, p.64.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1975)

õEsculturas de García Muelaö, *Galería Edurne*, catálogo nº108, Madrid, 29-4-1975, p.4.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1976a)

õBerrocal, cristizador de entrañas. Presentación mundial del Cofanetoö, *Guadalimar*, nº14, Madrid, 1976, pp.14-15.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1976b)

õJulio Gonzálezö, *Guadalimar*, nº14, Madrid, 10 junio 1976, p.77.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1976c)

õA la memoria de Ángel Ferrant, maestro sepultadoö, *Guadalimar*, nº18, Madrid, 1976, pp.12-13.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1981)

õPropuestasö, en V.V.A.A. (1981a), p.123.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1983a)

õUna pasiónö, en V.V.A.A. (1983a), pp.28-29.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986a)

José Luis Sánchez, Cultural Albacete, Catálogo de la exposición, Caja de Ahorros Provincial, Albacete, 1986.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1986b)

õLa muerte de Henry Moore. Una vida plenaö, *ABC Cultural*, Madrid, 1-9-1986, p.32.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1987a)

En defensa de la escultura, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1987.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1987b)

õUn sitio para la esculturaö, *El País*, Madrid, 12-12-1987, p.43.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1988)

õEl arquitecto don Luis Blanco Solerö, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº66, Madrid, 1988, pp.73-74.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1992)

õRodin: una pasiónö, *ABC Cultural*, Madrid, 15-12-1992.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993a)

La escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993. Aproximación a una vida, una obra. Catálogo de la exposición, Girarte 93, Ayuntamiento de Almansa, Almansa, 1993.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1993b)

õñ uvres: Paloma, Perseo, Torso, Olidiana y Testaö, en VALLIER (1993), pp.11-46.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1994)

õLa escultura de José Luis Sánchez de 1952 a 1993ö, *Perfil Albacete*, Albacete, 1994.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1995)

Introducción al catálogo *Joaquín Vaquero Turcios*, Girarte, Almansa, 1995.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1998b)

Contestación al discurso de ingreso de Vaquero Turcios, *No hay reglas en la pintura*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1998.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1999a)

õFerrant, el retorno del profetaö, *ABC Cultural*, Madrid, 16-1999.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1999b)

Introducción al catálogo *Amadeo Gabino*, Girarte, Almansa, 1999.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (2000a)

Chillida. Aire y materia, *ABC Cultural*, Madrid, 2-9-2000.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (2000b)

Recuerdo de un discurso académico, en V.V.A.A. (2000c), pp.241-242.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (2002)

Reivindicación de una época, en V.V.A.A. (2002b), pp.117-120

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (2003)

¿Qué representa la figura de Jorge Oteiza?, *El Punto de las Artes*, Madrid, 1-5-2003.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (2004)

Entre el clasicismo y el impresionismo, en *Adolfo Sánchez Megías*, Ayuntamiento de Almansa, Almansa, 2004.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (2006)

En memoria del escultor Miguel Ortiz Berrocal, *El País*, Madrid, 3-6-2006, p.64.

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (2007)

Un sueño, en RUIZ TRILLEROS (2007), p.9.

SÁNCHEZ MARÍN (1981)

Sánchez Marín, Venancio: Medallas. Las medallas de José Luis Sánchez, en V.V.A.A. (1981a), pp.117-118.

SÁNCHEZ PEDROTE (1955)

Sánchez Pedrote, Enrique: La exposición de escultura al aire libre, *Ateneo*, Sevilla, 1-8-1955.

SÁNCHEZ ROBLES (1970)

Sánchez Robles, C.: El hormigón armado como material decorativo, *Temas de arquitectura y urbanismo*, nº135, Madrid, septiembre 1970.

SAN GIL y ZEITLER y DREISEITEL (1980)

San Gil, J. Antonio y Zeitler y Dreiseitel, Helmut: *Zum Beispiel: 12 spanische Künstler*, Würzburg, 1980.

SANTAMERA (2003)

Santamera, Camí: *Escultura en piedra*, Colección Artes y Oficios, Parramón, Barcelona, 2003.

SANTOS TORROELLA (1968)

Santos Torroella, Rafael: Un Salón de Escultura en Barcelona, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 2-10-1968, p.7.

SANZ GAMO (1995)

Sanz Gamo, Rubí: *Patrimonio artístico de la Diputación Provincial de Albacete*, Diputación de Albacete, Albacete, 1995.

SARTORIS (1977)

Sartoris, Alberto: *Vaquero Turcios y el arte construido*, Ábaco, Madrid, 1977.

SARROCHE CRUZ (1998)

Sarroche Cruz, Antonio: *Nuevas técnicas y nuevos materiales en la fundición escultórica actual. El uso del poliestireno expandido*, Granada, 1998.

SAURAS (2003)

Sauras, Javier: *La escultura y el oficio de escultor*, Colección Cultura Artística, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003.

SCOTT (1974)

Scott, Robert Gillam: *Fundamentos del diseño*, Victor Leru, Buenos Aires, 1974.

SCHEFER (1976)

Schefer, Jean Louis: *Ecritures, perforations d'objets*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, París, 1976.

SCHLOSSER (1993)

Schlosser, Julius: *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*, Cátedra, Madrid, 1993. Traducción de Esther Benítez de la tercera edición italiana puesta al día por Otto Kurz. *Die Kunstliteratur* [1ªed.1924].

SCHILDT y otros (1981)

Schildt, Göram y otros: *Alvar Aalto, 1989-1976*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1981.

SERRANO (1975)

Serrano, Pablo: òEl lenguaje y la comunicación en la esculturaö, en V.V.A.A. (1975), pp.135-146.

SEYLAZ (1980)

Seylaz, Paul: *Catálogo de la exposición José Luis Sánchez*, Museo de Bellas Artes de La Chaux-de-Fonds, 1980.

SIEGMANN (1996)

Siegmann, Renaud: òJosé Luis Sánchez. Passions humanistesö, *Artcurial*, París, 1996, pp.36-37.

SIMÓN (1999)

Simón, Francisco: òLa escultura La Paz aupada, de José Luis Sánchez, conmemora la Batalla de Almansaö, *La Verdad*, Almansa, 17-4-1999.

SILVA (1993a)

Silva, Carlos: òJosé Luis Sánchez: escultura e historiaö, *El Diario de Caracas*, Caracas, 16-6-1993.

SILVA (1993b)

òLa escultura de José Luis Sánchez: un paradigmaö, *El Universal*, Caracas, nº30, junio, 1993.

SOGBE (1993)

Sogbe, Beatriz: òConvergenciaö, *El Nuevo País Cultural*, Caracas, 16-6-1993.

SOPEÑA IBÁÑEZ (1987)

Sopeña Ibañez, Federico: Contestación al discurso, en SÁNCHEZ FERNÁNDEZ (1987a), pp.29-34.

SORIA (2003)

Soria, Martine: òLa importancia de la escultura en Matisseö en *Henry Matisse*, Fundación BBVA, IVAM, Valencia, 2003, pp.103-117.

SORIANO (1998)

Soriano, Eugenia: òJosé Luis Sánchezö, *La verdad*, Albacete, 13-10-1998.

SOTERAS CRUELLS (1981)

Soteras Cruells, Manuel: òEl catalán José De Creeft y el murciano José Luis Sánchezö, *Revista*, Barcelona, 1981.

SPIES (1971)

Spies, Werner: *Esculturas de Picasso. Obra completa*, Gustavo Gili, Barcelona, 1971.

SPIES (1989)

La escultura de Picasso, La Polígrafa, Barcelona, 1989.

STONE (1976)

Stone, Anne: *Sculpture new ideas and techniques*, Bell, London, 1976.

SUÁREZ (1990)

Suárez, Rubén: òJosé Luis Sánchez. Lo visual, lo táctil y lo absolutoö, *El Comercio*, Gijón, 19-10-1990.

SUBIRATS (1986)

Subirats, E.: *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*, Anthropos, Madrid, 1986.

SUOMELA (1985)

Suomela, Aamos: òSuomalais-espanjalaistaö, *Kaleva oulu*, 24-4-1985.

TAFUR (1959)

Tafur, José Luis: *La escultura religiosa de José Luis Sánchez*. Catálogo de la exposición, Sala Neblí, Madrid, 1959.

TAFUR (1961)

José Luis Sánchez. Catálogo de la exposición, Galería Liceo del Círculo de la Amistad de Córdoba, Tipografía Artística, Madrid, 1961.

TAPIÉ (1978a)

Tapié, Michel: òUna escultura otraö, en *José Luis Sánchez*, Artcurial, París, 1978.

TAPIÉ (1978b)

òUna escultura otraö, *Guadalimar*, nº32, Madrid, 1978, p.42.

THARRATS (1957)

Tharrats, Joan Josep: òEl Pasoö, *Revista*, nº268, Barcelona, 1957.

TINTE (2003)

Tinte, Juan Antonio: òLa escultura sigue vivaö, *El Punto de las Artes*, Madrid, 2003.

TORNER (1993)

Torner, Gustavo: *El arte, víctima de sus teorías y de su historia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1993.

TORREGROSA (1994a)

Torregrosa, L: ðEl escultor almanseño José Luis Sánchez recibió su TRIBUNO-93ö, *La Tribuna*, Albacete, 8-4-1994.

TORREGROSA (1994b)

ðJosé Luis Sánchez muestra sus esculturas en La Asunciónö, *La Tribuna*, Albacete, 4-4-1994.

TORRENT y MARÍN (2005)

Torrent Rosalía y Marín Joan M: *Historia del diseño industrial*, Cátedra, Madrid, 2005.

TOUSSAINT (1983)

Toussaint, Laurence: *El Paso y el arte abstracto en España*, Cuadernos Arte Cátedra, Madrid, 1983.

TOUTIO (1983)

Toutio, A.I.: ðTapahtuu pinnassaö, *Uusi Suomi*, Helsinki, 10-10-1983, p.11.

TRABAZO (1956)

Trabazo, Luis: ðCuadernos de arte del Ateneoö, *Índice*, Madrid, diciembre 1956.

TRABAZO (1957)

ðSelección española del arte actualö, *Índice de las artes y las letras*, Madrid, 1957, pp. 13-15.

TRAPIELLO (1976)

Trapiello, Andrés: *José Luis Sánchez. El rescate de los signos*, Rayuela, Madrid, 1976.

TRENAS (1981)

Trenas, Pilar: ðJosé Luis Sánchez: la escultura integrada en el ambiente cotidianoö, *ABC*, Madrid, 4-3-1981.

TRENAS FERNÁNDEZ (1981)

Trenas, Miguel Ángel: ðLa escultura integrada en el entorno cotidianoö, *La Vanguardia*, Madrid, 12-3-1981, p.17.

TUSELL GARCÍA (2002)

Tusell García, Genoveva: ðLa proyección exterior del Arte Abstracto Español en tiempos del grupo El Pasoö en V.V.A.A. (2002), pp.87-117.

TUSELL GÓMEZ (1981)

Tusell Gómez, Javier: ðJosé Luis Sánchezö, *Periódico de exposiciones*, nº9, Ministerio de Cultura y Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Palacio de Cristal, Madrid, 1981.

TUSELL y BIOSCA (1998)

Tusell, Javier y Biosca, Silvia: *Aurelio Biosca y el Arte Español*, Catálogo de la exposición, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 1998.

TUSELL y MARTÍNEZ -NOVILLO (1991)

Tusell, Javier y Martínez-Novillo, Álvaro: *Cincuenta años de arte: Galería Biosca: 1940-1990*, Turner, Madrid, 1991.

ULLÁN (1981)

Ullán, José Miguel: òJosé Luis Sánchez. Muestra retrospectiva en el Palacio de Cristalö, *El País*, Madrid, 3-3-1981.

UMBRAL (1981)

Umbral, Francisco: òEl crimen folklóricoö, *El País*, Madrid, 26-3-1981.

UREÑA PORTERO (1981)

Ureña Portero, Gabriel: òLa pintura mural y la ilustración como panacea de una nueva sociedad y sus mitosö, en BONET CORREA (1981) (coord.), pp.113-124.

UREÑA PORTERO (1982)

Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940-1959, Colección Fundamentos 73, Istmo, Madrid, 1982.

URRUTIA (2003)

Urrutia, Ángel: *Arquitectura española siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2003 [1ªed.1997].

VALÉRY (1999)

Valéry, Paul: òMi bustoö, en *Piezas sobre arte*, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1999. Traducción de José Luis Arántegui. *Pièces sur l'art* [1ªed.1960].

VALLEJO (1978)

Vallejo, J.: òEscultura en el jardínö, *Gaceta Ilustrada*, Madrid, 16-7-1978.

VALLEJO ÁLVAREZ y RAMÍREZ DE DAMPIERRE (1962)

Vallejo Álvarez, A. y Ramírez de Dampierre, F.: òIglesia de Santa Rita en Madridö, *Arquitectura*, nº42, Madrid, junio 1962.

VALLIER (1993)

Vallier, Dora: *José Luis Sánchez*, *Connaissance d'une œuvre*, Artcurial, París, 1993, pp.5-10.

VANEL (1989)

Vanel, Charles: òLe Vatican D'Afriqueö, *Paris Macht*, París, 27-4-1989.

VANEL (1983)

Vanel, H-P.: òSculpture: la force tranquilleö, *Panorama du medecin*, nº1719, París, 3-10-1983,

VAQUERO TURCIOS (2006)

Vaquero Turcios, Joaquín: *Palabra e Icono: Signos*, contestación al discurso de ingreso de Alberto Corazón, Real Academia de Bellas Artes, Madrid, 2006.

VARGAS (1977)

Vargas, R.: òMeditación iconográficaö, *Arte Religioso Actual*, nº51, Madrid, 1977, p.11.

VASSALLO (1968)

Vassallo, Juan Luis: *Forma y materia*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1968.

VEDRENNE (1983)

Vedrenne, Elisabeth: òSculptures récentesö, *Artcurial*, París, 1983.

VEGA (2010)

Vega, Mercedes: ¿La escultura integrada de José Luis Sánchez?, *ABC. La Artes y las Letras*, nº7, marzo 2010, Toledo, pp.1-3.

VETTESE (2002)

Vettese, Ángela: ¿Las exposiciones públicas colectivas?, en *Invertir en arte. Producción, promoción y mercado del arte*, Pirámide, Universidad Politécnica de Valencia, Madrid, 2002. Traducción Isabel Oliver Cuevas.

VICARIO DE LA IGLESIA (1981)

Vicario de la Iglesia, Claude: ¿Un español en París?, *Casa viva*, nº30, Barcelona, 1981, pp.21-26.

VILLÁN (1975)

Villán, ¿La escultura de José Luis Sánchez?, *Arriba*, Madrid, 31-1-1975.

VINCENTI (1976)

Vicenti, Lorenzo: ¿Incontri nella Spagna che cambia. La moglie francese?, *Oggi Illustrato*, nº55, Milán, 22-3-1976.

VIÑUALES (1998)

Viñuales, Jesús: *Arte español del siglo XX*, Encuentro, Madrid, 1998.

VIUDES DE PARRA (1965)

Viudes de Parra, M^a Dolores: ¿José Luis Sánchez. La obra escultórica y la casa de un artista contemporáneo?, *Arte y hogar*, nº244, Madrid, 1965.

VIVANCO (1952a)

Vivanco, Luis Felipe: *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, Colección de la Cariátide, Afrodisio Aguado, Madrid, 1952.

VIVANCO (1954)

¿Ángel Ferrant en la escultura contemporánea?, *Goya*, nº2, Madrid, 1954, pp.82-88.

VIVANCO (1956)

Catálogo de la XXVIII Bienal de Venecia, Madrid, 1956.

VIVAS (1993)

Vivas, Lola: ¿Hoy se clausura en la Casa de Cultura la muestra del escultor José Luis Sánchez?, *La Verdad*, Almansa, 6-10-1993.

VIVAS (2002)

¿José Luis Sánchez?, *Revista del Grupo Ballesol*, nº6, Madrid, 2002, pp32-37.

V.V.A.A. (1956)

El público y la cultura, Catálogo de la exposición, Ateneos de España, Altamira, Madrid, 1956.

V.V.A.A. (1960)

Exposición Nacional de Bellas Artes, Catálogo de la exposición, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Barcelona, 1960.

V.V.A.A. (1962)

III Biennale Christlicher Kunst der Gegenwart, Catálogo de la exposición, Buhdruckerei A. Pustet, Salzburgo, 1962.

V.V.A.A. (1964)

Spanish painting and sculpture today. Five artists of the pavillion of Spain. Catálogo de la exposición, D'Arcy Galleries, Nueva York, 1964, pp.10-11.

V.V.A.A. (1967)

La crítica de arte en España, Publicaciones españolas, Madrid, 1967.

V.V.A.A. (1975)

Once ensayos sobre arte español, Colección Ensayos Rioduero, Fundación Juan March, Madrid, 1975.

V.V.A.A. (1976)

Arte español 76, Publicaciones de Arte, Lápiz, Madrid, 1976.

V.V.A.A. (1978a)

Panorama 78, Ministerio de Cultura, Catálogo de la exposición, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1978.

V.V.A.A. (1978b)

Veinticinco años de arte contemporáneo en la Sala Luzán, Caja de Ahorros de la Inmaculada, Zaragoza, 1978.

V.V.A.A. (1980a)

Antonio Fernández Alba. Obras y proyectos 1957-1979, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1980.

V.V.A.A. (1980b)

Arquitecturas de ingenieros siglos XIX y XX, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Palacio de Cristal, Parque del Retiro, Madrid, 1980.

V.V.A.A. (1980c)

Forma y estructura. El constructivismo en el arte moderno en la arquitectura y en las artes aplicadas finlandesas, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1980.

V.V.A.A. (1981a)

José Luis Sánchez. Un oficio de escultor: humanismo y volumen, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura, Palacio de Cristal, Madrid, 1981.

V.V.A.A. (1981b)

Madrid. Del Paseo del Prado a Barajas, Enciclopedia Espasa Calpe, Madrid, 1981.

V.V.A.A. (1983a)

Fernández del Amo. Arquitectura 1942-1982, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Madrid, 1983.

V.V.A.A. (1983b)

Kunst i arkitektur 3 spanske kunstnere Amadeo Gabino, Vaquero-Turcios, Jose Luis Sanchez. Catálogo de la exposición, Udstillingsbygningen, Charlottenborg, 1983.

V.V.A.A. (1983c)

Taide ja arkkitehtuuri. Kolme espanjalaista taiteilijaa. Catálogo de la exposición, Porin taidemuseon, Finlandia, 1983.

V.V.A.A. (1984)

La cultura en Castilla-La Mancha, y sus raíces, Palacio de Velázquez, Parque del Retiro, Madrid, 1984.

V.V.A.A. (1985a)

El diseño en España: antecedentes históricos y realidad social, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Industria y Energía e Instituto Madrileño de Desarrollo, Madrid, 1985.

V.V.A.A. (1985b)

Realismo y figuración de La Mancha, Banco de Bilbao y Fundación Cultural de Castilla-La Mancha, Madrid, 1985.

V.V.A.A. (1989)

Historia del arte hispánico. El siglo XX, vol. VI, Alambra, Madrid, 1989 [1ªed.1980].

V.V.A.A. (1991)

Selección de fondos para el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Catálogo de la exposición, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Cienència, Sala de Exposiciones del Ateneo Mercantil, 1991.

V.V.A.A. (1993)

Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1993.

V.V.A.A. (1995)

Aena, Colección de Arte Contemporáneo, Fundación Aena, Madrid, 1995.

V.V.A.A. (1996a)

Madrid y sus arquitectos. 150 años en la Escuela de Arquitectura, Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid, Madrid, 1996.

V.V.A.A. (1996b)

Escultura española del siglo XX en la Colección Capa, Catálogo de la exposición, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, Gijón, 1996.

V.V.A.A. (1996c)

L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid. Catálogo de la exposición, Centre Cultural de la Fundació La Caixa, Barcelona, 1996.

V.V.A.A. (1997a)

Manual de técnicas artísticas, Historia 16, Madrid, 1997.

V.V.A.A. (1997b)

Colección Central Hispano. Del realismo a la actualidad, Catálogo de la exposición, Fundación Central Hispano, Madrid, 1997.

V.V.A.A. (1997c)

Ángel Ferrant. Todo se parece a algo. Escritos críticos y testimonios, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1997.

V.V.A.A. (1998a)

Diseño industrial en España, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Plaza & Janés, Madrid, 1998.

V.V.A.A. (1998b)

Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX, Forum Artis, Madrid, 1998.

V.V.A.A. (1998c)

Museo de Esculturas al Aire Libre, Ayuntamiento de Cáceres y Concejalía de Cultura, Cáceres, 1998.

V.V.A.A. (1998d)

De Roma a Nueva York: Itinerario de la nueva arquitectura española 1950/1965. Actas del Congreso Internacional, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, 1998.

V.V.A.A. (1999)

Escritos de arte de vanguardia 1900/1945, Istmo, Madrid, 1999 [1ªed.1979].

V.V.A.A. (2000a)

Bauhaus, Könemann, Barcelona, 2000.

V.V.A.A. (2000b)

Bach. Homenaje de Chillida. Bach en el pensamiento, las artes y la música, Archivo Manuel de Falla, Colección Catálogos, serie Exposiciones, nº3, Granada, 2000.

V.V.A.A. (2000c)

Federico Sopena y la España de su tiempo: 1939-1991, Fundación Isaac Albeniz con la colaboración de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Museo del Prado y Escuela Superior de Música Reina Sofía, Madrid, 2000. Ejemplar nº36.

V.V.A.A. (2000d)

Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia. Actas del Congreso Internacional, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, 2000.

V.V.A.A. (2001)

Madrid Contemporáneo. Adquisiciones 1999-2001, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Madrid, 2001.

V.V.A.A. (2002a)

En el tiempo de El Paso, Ayuntamiento de Madrid. Catálogo de la exposición, Concejalía de Cultura, Educación, Juventud y Deporte, Madrid, 2002.

V.V.A.A. (2002b)

Vicente Cacho Viu en la tradición liberal española, Fundación Albéniz, Madrid, 2002.

V.V.A.A. (2003)

¿Qué es la escultura moderna? .Del objeto a la arquitectura, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 2003.

V.V.A.A. (2005)

Catálogo Colección Santander, Fundación Santander Central Hispano, Madrid, 2005.

V.V.A.A. (2006)

Arquiescultura. Diálogos entre la arquitectura y la escultura desde el siglo XVIII hasta el presente, Markus Bröderlin, Fondation Beyeler, Basilea, 2006.

V.V.A.A. (2008a)

El paso a la moderna intensidad, Catálogo de la exposición, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Fundación de Cultura y Deporte de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2008.

V.V.A.A. (2008b)

Loewe años 60. Cuestión de estilo. Catálogo de la exposición, Universidad de Navarra, Ayuntamiento de Pamplona y Loewe, Pamplona, 2008.

V.V.A.A. (2009a)

Los pueblos de Colonización en Almería. Arquitectura y desarrollo para una nueva agricultura, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, Instituto de Estudios Almerienses, Fundación Cajamar, Almería, 2009.

V.V.A.A. (2009b)

Feduchi. Tres generaciones en arquitectura y diseño, Malabar, Valencia, 2009.

V.V.A.A. (2009c)

Espacios en diálogo. Escultura, Casa de la Cultura José Saramago, Abacete, 2009.

V.V.A.A. (2010a)

José Luis Sánchez. Trayectoria de un escultor. Catálogo de la exposición, Consejería de Cultura, Turismo y Artesanía, Toledo, 2010.

V.V.A.A. (2010b)

Arte Contemporáneo en Almansa, Jornadas de Estudios Locales, nº8, Almansa, septiembre 2010.

V.V.A. A. (2011a)

1910-2010 Miguel Hernández. Catálogo de la exposición, Fundación Cultural Miguel Hernández, Alicante, 2011.

V.V.A. A. (2011b)

Faith, hope, love. Five artists at the St. Henry's Ecumenical Art Chapel. Catálogo de la exposición, Turku, 2011.

WICK (1988)

Wick, Rainer: *La pedagogía de la Bauhaus*, Alianza Forma, Madrid, 1988. Traducción de Belén Bas Álvarez.

WITTKOWER (1995)

Wittkower, Rudolf: *La escultura: procesos y principios*, Alianza Forma, Madrid, 1995. *Sculpture* [1ªed.1977].

XURIGUERA (1975)

Xuriguera, Gerard: *õL'art espagnol aujourd'huiö*, *Galerie Jardin des Arts*, nº150, París, 1975.

YOURCENAR (1989)

Yourcenar, Marguerite: *El tiempo, ese gran escultor*, Alfaguara, Madrid, 1989. Traducción de Emma Calatayud. *Le temps, ce grand sculpteur* [1ªed.1983].

YUSTE (1975)

Yuste, José Ignacio: *õExposición colectiva de escultura en Atalayaö*, *Voluntad*, Gijón, 6-5-1975.

ZUNZUNEGUI (1978)

Zunzunegui, José María: *Imágenes en el culto*, *Arte Religioso Actual*, nº58, Madrid, 1978, p.117.

FILMOGRAFÍA

José Luis Sánchez cuenta con una breve filmografía que permite ilustrar su vida y algunas de sus obras.

Una escultura. Documental de 16 mm. Sobre el proceso y realización de *La saeta*. Realizado por José Antonio Anchia y Antonio Betancor, producido por la Escuela de Estudios Cinematográficos, Madrid, 1973. Premiada con Cisne de Plata en el Congreso de Cine Científico.

Formas y colores. Documental de 16 mm. Dirigido por Olli Hämäläinen sobre los artistas españoles Rafael Canogar, Amadeo Gabino, José Luis Sánchez, Eusebio Sempere y Joaquín Vaquero Turcios. Coproducción de la TV2 de Tempere, Finlandia y TVE, 1983.

José Luis Sánchez. Documental de 16 mm. Guión y dirección de Tino Calabuig, Madrid, 1998; con motivo de su exposición antológica en el Conde Duque. Producciones de Arte. Textos de Patricia Molins.

Se proyectó un video sobre la obra de José Luis Sánchez y tuvo lugar una entrevista-conferencia *Vida y obra del escultor José Luis Sánchez, un almanseño de fama internacional*. Documental proyectado con motivo de las *XI Jornadas de Estudios Locales*, dedicadas al *Arte Contemporáneo Almanseño*, celebradas en Almansa, 14-20 mayo 2004.

Víctimas todavía. Vídeo Digital DV, de 96 min. Realizado por Pablo Sánchez y Joaquín Sánchez. Producido por Antonio Quilez Tomás y Castilla-La Mancha Noticias SL. España, junio de 2005. Sobre la injusticia de la dictadura y el olvido de la democracia; con motivo de la excavación de las fosas donde fueron enterradas más de 100 personas fusiladas en 1939, en Almansa.